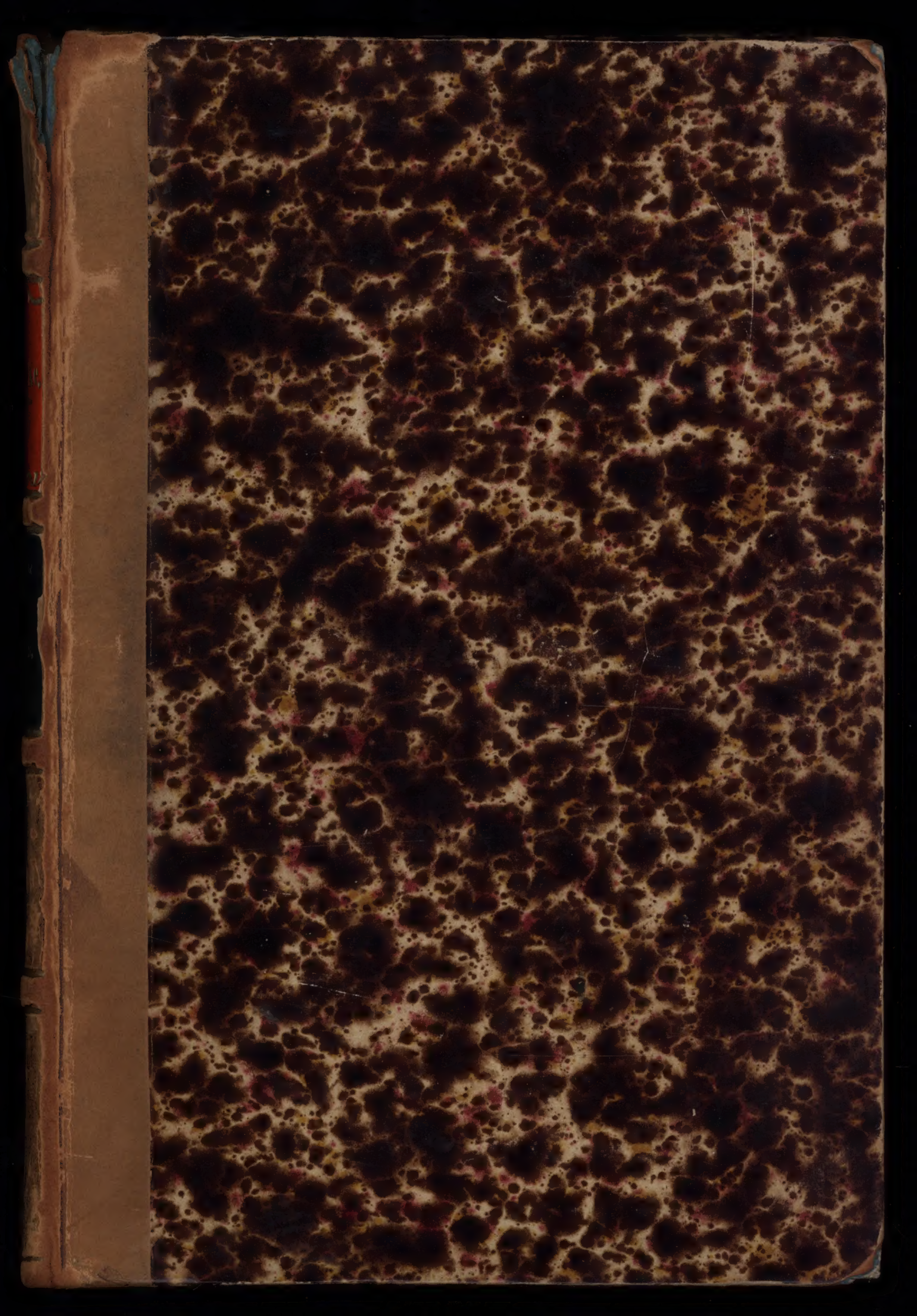
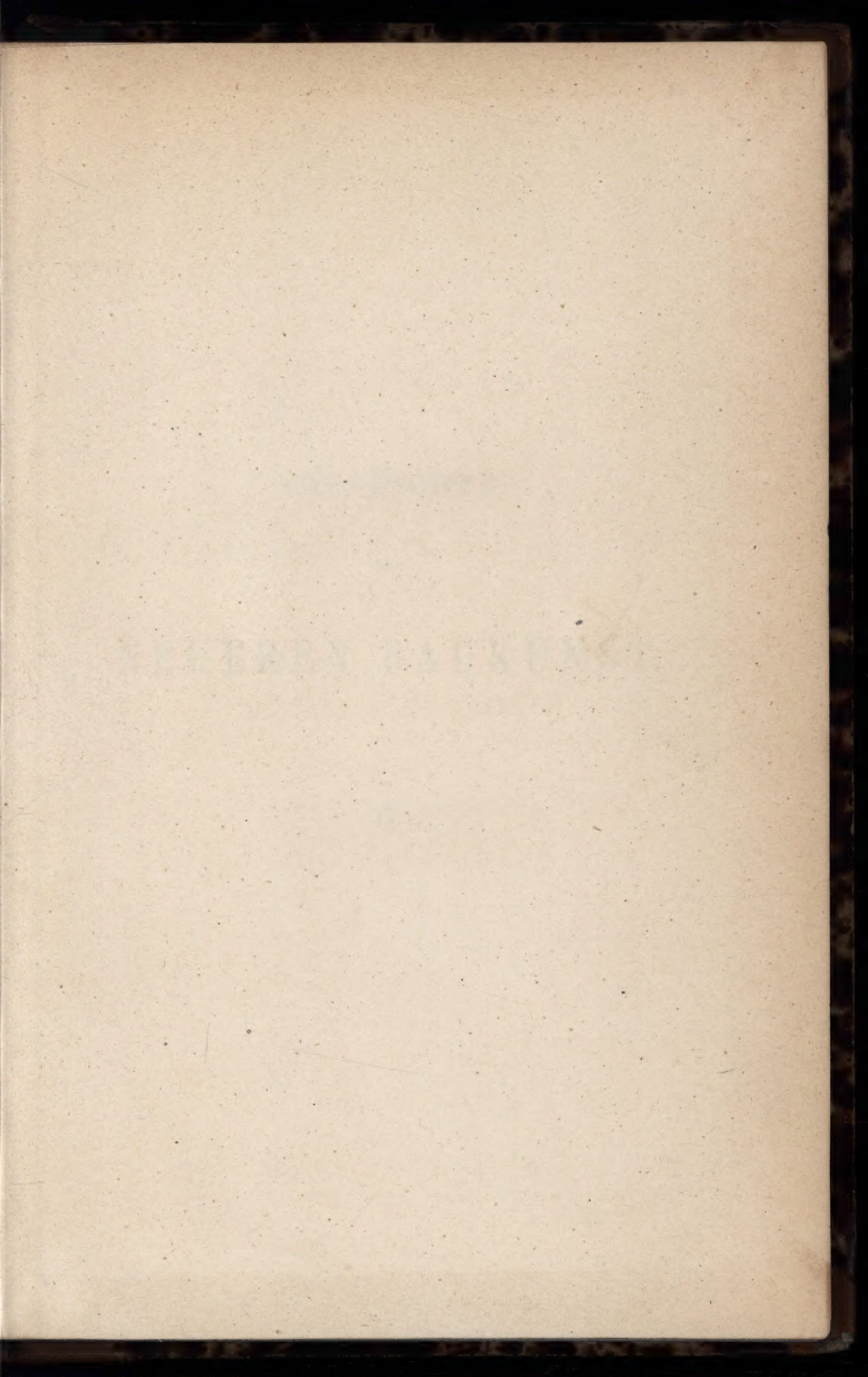
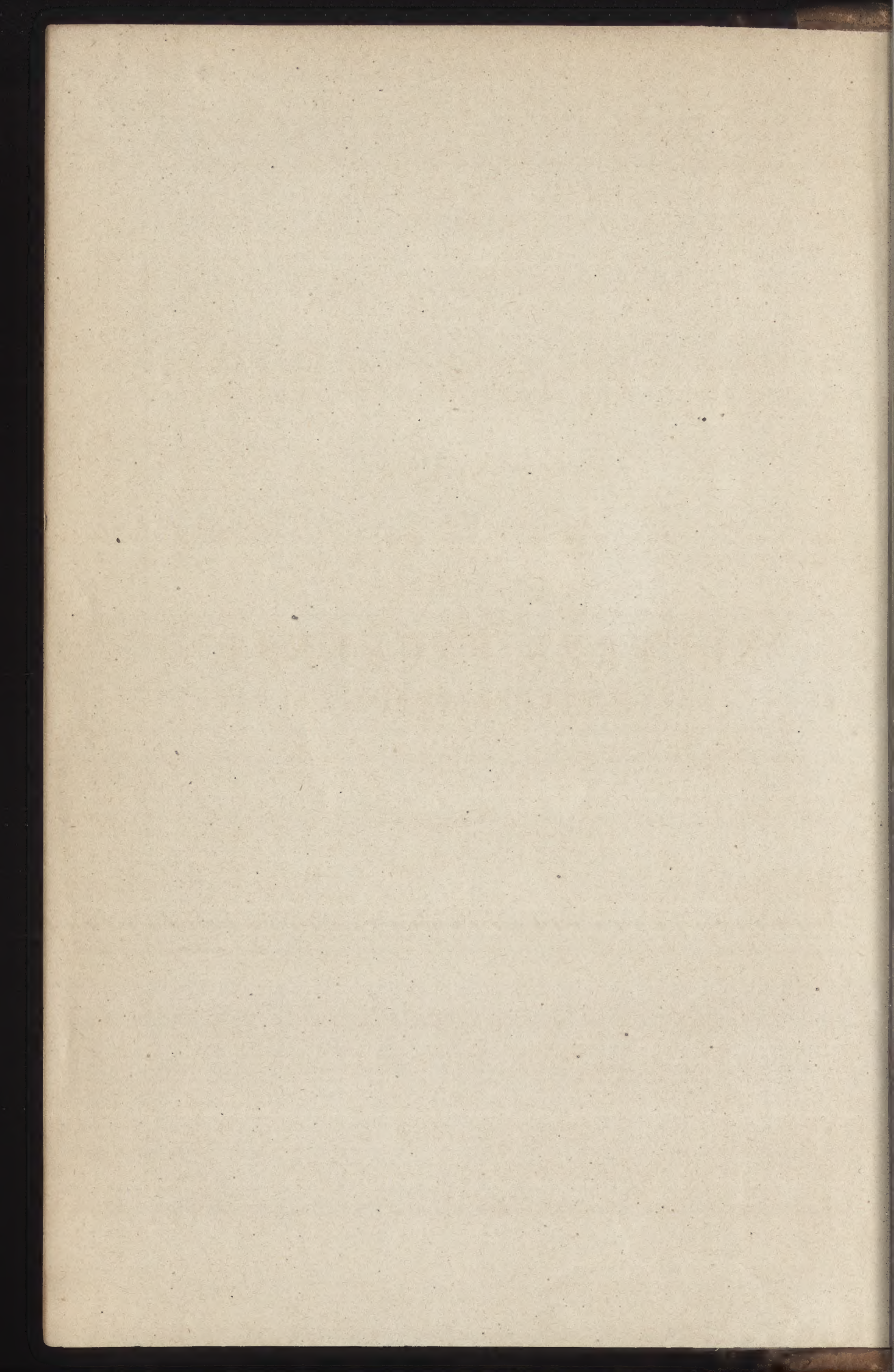






GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST.

IV.

GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT

UND

WILHELM LÜBKE.

Mit zahlreichen Holzschnitt-Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1867.

GESCHICHTE

DER

BAUKUNST

VON

FRANZ KUGLER.

Mit Illustrationen.

VIERTER BAND.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1867.

Druck von Emil Ebner in Stuttgart.

Vorwort.

Acht Jahre nach dem zu frühen Hinscheiden Franz Kugler's folgt hiemit endlich ein letzter Band zu seiner »Geschichte der Baukunst«; eine Zögerung, welche sich wohl schon entschuldigen liesse durch die Sorgen und Bedenken, die sich an die Vollendung eines so imposanten Werkes wie dasjenige Kugler's knüpfen mussten. Dazu hat die Behandlung der Epoche, mit welcher wir es zu thun hatten, ihre besondere Schwierigkeit darin, dass für dieselbe nur vereinzelte Vorarbeiten vorhanden sind, indem die Kunstgeschichte diese Partien bis vor Kurzem theils mit Gleichgültigkeit, theils gar mit Geringschätzung übersehen zu dürfen glaubte. Die moderne Architektur, wie sie seit dem XV. Jahrhundert sich entwickelt hat, wird meistentheils heute noch mit derselben Nichtachtung behandelt, welche ehemals, als die antike Kunst ausschliesslich die Geister erfüllte, die Werke des Mittelalters traf. Daher kommt es, dass der Bearbeiter dieser Epoche die Materialien, aus denen er seinen Bau aufführen soll, zum guten Theil mit eigenen Händen brechen, zubereiten und herbeitragen muss.

Wir haben uns nun so in die Arbeit getheilt, dass der eine von uns (J. B.) die Darstellung der Architektur und Decoration der italienischen Renaissance, der andere (W. L.) die Geschichte der ausseritalienischen Renaissance und des gesammten Bauschaffens der spätern Epochen liefert. Der erste Theil liess sich nur in systematischer Anordnung so behandeln, dass die planvoll bewusste Entwicklung der Kunst durch anderthalb Jahrhunderte

hindurch zu einem durchaus neuen, consequenten Styl dem Leser klar gemacht wurde. Für den zweiten Theil dagegen tritt die geschichtliche Anordnung in ihr Recht, denn die übrigen Länder empfingen stossweise von Italien aus Anregungen, die sie mit den Ueberlieferungen der eigenen Kunst- und Lebensgewohnheiten zu einer vielfach anziehenden, wenngleich nichts weniger als einheitlich durchgebildeten Bauweise verschmolzen.

Ausserdem hat der eine Mitarbeiter (W. L.) auch den ersten Theil durchgesehen, einzelne Nachträge hinzugefügt und die sämmtlichen Illustrationen des ganzen Werkes besorgt. Für diese war nur zum Theil auf die bekannten, meist von französischen Architekten herrührenden Publicationen zurückzugreifen. Vielmehr musste nach Kräften Neues, womöglich Unedirtes oder ungenügend Veröffentlichtes geboten werden. Durch bereitwilliges Entgegenkommen befreundeter Architekten, namentlich der Herren Julius Stadler und Georg Lasius in Zürich, gelang diess in erfreulicher Weise. Eine ebenfalls mit schönem Erfolg benützte Quelle waren die nachgelassenen Zeichnungen des leider früh verstorbenen Max Nohl, welche durch die Familie freundlich zur Verfügung gestellt worden sind. Einiges, wenngleich nur in flüchtigen Reiseskizzen, konnte aus eigenen italienischen Tagebüchern hinzugefügt werden. (W. L.) Für die Uebertragung der Zeichnungen auf den Holzstock wurde Herr Baldinger, Architekt aus Zurzach, jetzt in Stuttgart, gewonnen, der Manches ganz neu nach Photographieen oder Abgüssen gezeichnet hat; eine schon mehrmals bewährte Kraft. Auf diese Weise hat der Text sich mit einer Anzahl von Abbildungen schmücken können, die durch den Gegenstand sowohl als durch das liebevolle Verständniss der Ausführung einen originalen Werth behaupten dürften. Sämmtlichen Künstlern, die sich um diesen Theil des Werkes verdient gemacht haben, namentlich auch den tüchtigen Xylographen, sprechen wir dafür unsern aufrichtigen Dank aus.

W. Lübke.
J. Burckhardt.

ERSTES BUCH.

DIE RENAISSANCE IN ITALIEN.



A. ARCHITEKTUR.

I. Kapitel.

Der monumentale Sinn der italienischen Architektur.

§. 1.

Der Ruhmsinn und die Stiftungen der Frömmigkeit.

Die italienische Baukunst wird seit dem Erwachen der höheren Cultur wesentlich bedingt durch den hier viel früher als anderswo entwickelten individuellen Geist der Bauherrn wie der Künstler. Im Zusammenhang mit demselben erstarkt der moderne Ruhmsinn, welcher nicht nur mit seinesgleichen wetteifern, sondern sich unterscheiden will und von einer früh beginnenden Reihe von Aufzeichnungen begleitet ist, welche im Norden fehlen.

Der Norden hat beinahe nur einzelne Rechnungen und Indulgenzbriefe, während in Italien Inschriften, Chronikangaben und Urkunden, reich an tendenziösen Ausdrücken, sowohl die Thatsachen als die Gesinnungen überliefern.

Diese monumentale Baugesinnung, bald mehr auf das Nöthige, bald mehr auf das Schöne oder Zierliche gerichtet, bleibt eine der ersten bewussten Lebensregungen der ganzen Zeit vom XI. bis ins XVI. Jahrhundert und begleitet den Versuch der Wiedererweckung der antiken Baukunst im XII., die Aufnahme des Gothischen seit dem XIII. und die Renaissance seit dem XV. Jahrhundert fast gleichmässig als höchste Triebkraft.

Beim Kirchenbau natürlich nicht genau auszuscheiden vom Bedürfniss der Frömmigkeit. Der sichtbare Ausdruck der letzteren, Ablass, Collecten und Almosen, ist auch für Kathedralen nicht entbehrlich und für Bauten von Ordenskirchen die wichtigste Geldquelle. Doch hatte der Ablass in Italien politische Grenzen; wenn die nordischen Kathedralen während ihres Baues jede auch

im Gebiete der andern collectiren liessen, so wären Pisaner, Bologneser, Sienesen, Florentiner, Venezianer einander wohl sonderbar vorgekommen, wenn eine dieser Städte ähnliches versucht hätte. Höchst einträglich war der Ablass Bonifaz IX. für den Dombau zu Mailand 1391, den Besuch der dortigen 5 Hauptkirchen dem der römischen Patriarchalkirchen gleichstellend.[1] Ebenso die jährliche Oblation am Frohnleichnamsfeste,[2] daneben ungeheure Collecten an einzelnen Wallfahrtsstätten; Gaben einer bunt gemischten Pilgerschaft; die alljährliche am Grabe des heiligen Antonius zu Padua warf oft bis 400 Goldstücke ab.[3] In Venedig wurde S. Maria de' miracoli 1480 aus einer bloss örtlichen raschen Collecte von 30,000 Dukaten erbaut; ebenso S. Giovanni Crisostomo 1497 meist aus Ablassgeldern.[4]

Besonders zahlreiche Stiftungen und Herstellungen von Kirchen und Klöstern geschehen in Schreckenszeiten, z. B. zu Ende des XV. Jahrhunderts in Perugia.[5] Doch sind die Oblationen bisweilen nur scheinbar freiwillig,[6] wie denn z. B. die für den Domthurm von Ferrara seit 1451 thatsächlich vorgeschrieben waren.

§. 2.

Die Baugesinnung der Florentiner.

In den freien Städten will vor Allem der munizipale Stolz in einem mächtigen Dombau sich selber ein Genüge thun und die Nachbarn übertreffen. Die blosse Devotion, dem Anschwellen und Abnehmen unterworfen, tritt zurück neben Staatsbeschlüssen und Steuern.

Von Venedig und Pisa im XI. Jahrhundert ist das Nähere hierüber nicht bekannt. Aber 1153 werden die Kosten für das Baptisterium zu Pisa durch eine städtische Auflage gedeckt und dann, der Sage nach, Säulen, Pfeiler und Bogen binnen funfzehn Tagen aufgesetzt.[7] Arezzo, welches das für den Dombau bestimmte Legat Gregors X. (st. 1276) mit Kriegen ausgegeben, beschloss eine Abgabe seines ganzen Gebietes auf alle Zukunft.[8]

Insbesondere ergreift der florentinische Staat sowohl als jede einzelne Behörde desselben jeden Anlass, um ihren monumentalen Ruhmsinn auch schriftlich auszusprechen, sogar durch Lob der Künstler.

Der Auftrag Arnolfo's zum Dombau 1298 lautet »auf solche höchste und kostbarste Pracht, dass menschliches Streben und

---

[1] Corio, Storia di Milano, fol. 269. — [2] Petri Candidi Decembrii vita Phil. Mariae Vicecom. bei Muratori XX, Col. 998. — [3] Mich. Savonarola de laudibus Patavii bei Murat XXIV, Col. 1148. (Geschrieben nach 1445.) — [4] Malipiero, ann. Veneti, archiv. stor. VII, II, p. 705. — [5] Matarazzo, cronaca, archiv. stor. XVI, II, p. 6. — [6] Diario Ferrarese, bei Murat XXIV, Col. 197. — [7] Vasari I, p. 210, in Proemio c. 14. — [8] Vasari I, p. 305, s. vita di Margaritone.

Vermögen nichts Grösseres noch Schöneres hervorbringen könne.«[1] Man verstand sich dafür zu einer Abgabe vom Verkehr und zu einer alljährlichen Kopfsteuer. Bei der Wiederaufnahme des Baues nach längerer Unterbrechung, in dem Glücksjahr 1331, wurde zu der Steuer eine Quote von den verpachteten Zöllen und Steuern hinzugefügt, und in jeder Bude ein Kästchen für »das Gottesgeld« aufgestellt.[2] Weil der Dom seit vielen Generationen als höchstes galt, konnte und musste sich das mächtige Verlangen und Vermögen zu seiner Vollendung in einem Florentiner concentriren: in Brunellesco. »Zwei grosse Dinge trug er von Anfang an in sich: die Wiedererweckung der guten Baukunst und den Kuppelbau von S. Maria del fiore.«[3] Giotto's Ernennung zum Dom- und Stadtbaumeister geschah 1334 mit feuriger Anerkennung desselben als ersten Künstlers der damaligen Welt.[4] Dass ein bisheriges Gebäude durch Unschönheit eine Schmach für die Stadt sei, ein künftiges ihr zur Ehre und Zierde gereichen solle, wird gesagt u. A. bei Anlass des Neubaues von Orsanmichele 1336.[5] Die Nischen der einzelnen Pfeiler wurden den Zünften auszuschmücken übergeben. Die Gold- und Silbermünzen, die man in den Grundstein legte, hatten die Inschrift: »ut magnificentia populi fiorent, artium et artificum ostendatur.«

Der Neubau einer Ordenskirche wird durch einen besonders verehrten Fastenprediger den Vornehmen und Reichen des betreffenden Stadtquartiers ins Gewissen geschoben.[6] In welchen Händen auch der Staat sich befinden mochte, immer blieb die höchste Ambition die Seele des öffentlichen Bauwesens, nur dass mit der Zeit weniger Worte damit gemacht werden, weil sich die Sache von selbst verstand.

Der florentinische Theoretiker Leon Battista Alberti um 1450 leitet Grösse und Macht des alten Roms grossentheils von dessen Bauten her und citirt Thucydides, welcher die Athener mit Recht darob rühme, dass sie durch Befestigung viel mächtiger schienen, als sie waren.[7] Die grossen Medici, als sie ihre Personen der Staatsgewalt substituirten, wussten, dass sie damit eine allgemeine Baupflicht übernahmen. Cosimo (st. 1464) wollte vielen Leuten zu verdienen geben, zahlte genau und reichlich, freute sich, dass das Geld in der Stadt blieb und bereute nur, dass er nicht zehn Jahre früher zu bauen angefangen. Sein gesammter Aufwand an Bauten, Almosen und Steuern betrug 400,000 Goldgulden, laut der authentischen Rechnung bei Fabroni Laurent. Med. magnif. vita, Adnot. 2 u. 25. Höhere aber übertriebene Schätzungen

---

[1] Del Migliore, bei Libri, hist. des sciences mathém. II, p. 164. Vasari I, p. 252, s. vita di Arnolfo. — [2] Gio. Villani X, Cap. 194. — [3] Vasari III, p. 202. — [4] Gaye, carteggio I, p. 481. — [5] Gaye, carteggio I, p. 47. s. Gio. Villani XI, cap. 66 u. 93. — [6] Vita anonima di Brunellesco, ed. Moreni, p. 207, bei Anlass von S. Spirito 1428. — [7] Arte edificatoria, Introd. (Opere volgari, vol. IV, p. 198.)

in Campani vita Pii II, bei Murat. III, II, Col. 976 und bei Vespasiano Fiorentino p. 332 bis 338; hier auch Cosimo's Weissagung: in 50 Jahren werde von Besitz und Herrlichkeit des Hauses Medici nur übrig sein, was er gebaut habe.[1] Das Wort seines Sohnes Pietro über die Badia von Fiesole: so viel Geld wir hier verbauen, ist extra petulantiam ludumque fortunae gesichert.[2] Lorenzo magnifico, Pietro's Sohn, freute sich beim Ueberschlag der gewaltigen Kosten, dass das Geld so gut ausgegeben sei.[3] Dass die drei Genannten die Bauten von Kirchen und Klöstern vielleicht auch für ein politisch sichereres Kapital denn Geld gehalten, deutet Alessandro de' Pazzi an.[4] Die Venezianer wussten wohl, wesshalb sie dem bei ihnen im Exil (1433) weilenden Cosimo verboten, die Façade von S. Giorgio maggiore zu bauen.[5]

In welchen Ausdrücken sich der florentinische Staat auch für andere seiner Künstler, z. B. für einen Bildhauer im Jahre 1461 nach aussen verwendet s. bei Gaye, carteggio I, p. 196.

§. 3.

Die Baugesinnung der Sienesen.

Der Bau-Ehrgeiz Siena's nimmt in den offiziellen Aeusserungen oft eine wahre Heftigkeit an und blickt unruhig nach aussen. Eine eigene Verschönerungsbehörde wacht namentlich über den Strassencorrectionen. Petitionen von Bürgern in Bau- und Kunstsachen sind nichts Seltenes.[6] Das Stillestehen des Dombaues heisst eine Schande: 1298 wird Weiterbau aus städtischen Mitteln beschlossen; der sogenannte neue Dom 1321 wird dekretirt als ecclesia pulcra, magna et magnifica. Die bisherige Domsakristei »für eine Dorfkirche passend« wird 1407 für eine Schmach der Stadt erklärt. Eine Bürgerpetition von 1389 bittet um Vollendung des Domes und Beifügung eines Camposanto in der Art des pisanischen, welches eine der vornehmsten geweihten Bauten der ganzen Christenheit sei.

Schon 1286 verlangen die Minoriten fast trotzig städtische Beihülfe für eine Façade, weil es der Gemeinde von Siena nicht zur Ehre gereiche, wenn vornehme fremde Geistliche und Städteboten kämen und die provisorische, »das Ding von Backstein

---

[1] Vergl. auch Jovian. Pontan. de magnificentia. — [2] Vergl. Matteo Bossi, bei Roscoe, vita di Lorenzo d. M. vol. IV, Beilage 5. — [3] Vergl. Cultur der Renaissance, S. 79 u. 82, Anm. — [4] Archiv. stor. I, p. 422. Der Ruhm der mediceischen Bauten unter Lorenzo, Matteo Bossi, l. c. — [5] Sansovino, Venezia fol. 81. — [6] Vergl. Milanesi documenti per la Storia dell' arte senese . . . I, p. 161—164, 180 ff., 188, 193, II, S. 39, 183, 301, 337, 339, 345, 353, III, S. 100 ff., 139, 273, 275, 280, 310 u. a. a. O. Allegretto, Diarî sanesi bei Murat. XXIII, Col. 770 ss.

und Mörtel« sähen. Im Jahre 1329 wird ein Staatsbeitrag an die Carmeliter für eine Tafel des Lorenzetti bewilligt, welcher dabei urkundlich gerühmt wird.

Der Staat befiehlt 1288 der Dombaubehörde, dem Sculptor Ramo di Paganello einen grossen und schönen Auftrag zu geben, woran er könne »suum magisterium ostendere et industrium suum opus«. Noch 1527 braucht die eifrige Bürgerpetition um Anstellung des von dem verwüsteten Rom hergeflüchteten Baldassar Peruzzi u. a. den Ausdruck: dass Ehre und Name der Stadt dadurch in anderen Städten zunehmen würden; ausserdem hofft man, dass Siena durch ihn eine Kunstschule werde. Die Ufficiali dell' ornato begutachten u. a. 1469 eine Expropriation zur Bildung eines Platzes mit der Erwägung: Platz und Stadt müssten davon solche Würde gewinnen, dass jeder Bürger täglich mehr davon erbaut sein werde. Einer Landstadt des sienesischen Gebietes, Grosseto, wird 1540 für den Bau ihrer Kathedrale ein bestimmter Baumeister und ein approbirter Plan desselben vorgeschrieben. Bürgerbeschwerden werden erhoben gegen eine ungenügende Fresco-Madonna an Porta nuova; — gegen das Feueranmachen in dem neu und herrlich gemalten grossen Saal im Pal. del Podestà, zum Theil aus betonter Rücksicht auf die Fremden. (1316.) Die verzögerte Vollendung der Fonte gaja heisst 1419 amtlich eine Schande der Stadt.[1]

Um Beiträge zum Ausbau des Oratoriums der Ortsheiligen Katharina wird 1469 der Staat angegangen im Hinblick auf die Ehre der Stadt, auf die Meinung der andächtigen Fremden, auf die Verdienste der Patronin, auf den Ruhm Siena's durch sie, auf die gegenwärtige Friedenszeit, endlich »weil wir eine der wenigen Städte der Welt sind, welche noch die Himmelsgabe der süssen Freiheit geniessen.« Ein wahrer Inbegriff des sienesischen Pathos ist die schöne Beschreibung der Ceremonie, mit welcher Duccio's Altarwerk 1310 in den Dom geführt wurde.[2]

§. 4.

Baugesinnung anderer Städte.

Auch in halbfreien und fürstlichen Städten, sobald sie eigene städtische Bau-Entschlüsse fassen können, äussert sich ein ähnliches Gefühl in klaren Worten. Venedig schweigt beinahe völlig; wo es spricht, tönen seine Worte am stolzesten.

Orvieto nennt 1420 seinen Dom eine herrliche Kirche ohne Gleichen in der Welt; 1380 hat es die Ambition die grösste Orgel der Welt bauen zu lassen.[3] In Perugia ist es 1426 der

---

[1] Gaye, carteggio I, p. 94. — [2] Milanesi I, p. 169. — [3] Della Valle, storia del duomo di Orvieto, p. 118 und docum. 50 u. 63.

päpstliche Governator, welcher die Bürger beredet, eine so vornehme Stadt brauche einen viel mächtigern und schönern Dom als der bisherige sei. Die Kosten werden zwischen Papst, Bürgerschaft und Domkapitel getheilt. Einem Neubau von S. Domenico zu Liebe wurde eine Verkehrssteuer beschlossen. [1]

Auf dem herabgekommenen Piacenza haftete aus bessern Zeiten, seit zweihundert Jahren, das Gelübde, eine Madonnenkirche zu bauen; die merkwürdige Berathung 1467, mit besorglicher Einrede, der Herzog Galeazzo Sforza möchte die Stadt plagen, wenn sie Geldmittel sehen liesse. Die Ausführung geschieht hauptsächlich durch Collecte mit Hülfe eines grossen Predigers, Fra Giovanni da Lugo, begleitet von Wundern und Zeichen. [2]

In Venedig bekam San Micheli (gegen 1540) den Auftrag zum Bau der prächtigen Wasserveste S. Andrea am Lido mit der Bemerkung: da er in weiter Ferne die Festungen der Republik (auf Corfu, Candia, Cypern) neu gebaut habe, möge er nunmehr wohl erwägen, was seine neue grosse Verpflichtung mit sich bringe bei einem Bau, welcher einzig vor den Augen des Senates und so vieler Herren dastehen müsse. [3]



§. 5.

Denkweise der Gewaltherrscher.

Die Herrscher, fast alle illegitim und gewaltsam, waren kraft psychologischer Nothwendigkeit meist so baulustig, als ihre Mittel es zuliessen. Bauten waren ein dauerndes Sinnbild der Macht und konnten für die Fortdauer einer Dynastie und für ihre Wiederkehr, wenn sie vertrieben war, von hohem Werthe sein. [4]

Gleich der Anfang der italienischen Tyrannis ist bezeichnet durch den Baugeist des schrecklichen Ezzelino da Romano (st. 1259), der Paläste über Paläste baute, um nie darin zu wohnen und Bergschlösser und Stadtburgen, als erwartete er täglich eine Belagerung, alles um Schrecken und Bewunderung einzuflössen und den Ruhm seines Namens jedem Gemüth so einzuprägen, dass für ihn keine Vergessenheit mehr möglich wäre. [5]

Bald nehmen die Herrscher von Mailand, die Visconti wie die Sforza, mit Bewusstsein die erste Stelle unter den bauenden

---

[1] Graziani, cronaca, im archiv. stor. XVI. I, p. 318, 418, 575, 620. — [2] Annales Placentini, bei Murat. XX, Col. 921, ss. — [3] Vasari XI, p. 115 v. di Sanmicheli. — [4] Ueber das Verhältniss des usurpirten Fürstenthums zum Ruhme und zur Intelligenz vergl. Cultur der Renaissance, S. 6 ff., 132 und a. a. O.; das Verhältniss zur Kunst, besonders zum Bauwesen umfasste Beides. Vergl. des Verf. Zeit Constantins d. Gr., S. 464. — Die Baupolitik der Medici, s. oben S. 5. — [5] Monachus Paduanus, in fine L. II, u. a. in der Sammlung des Urstisius.

Fürsten ein. Giangaleazzo Visconti (st. 1402) mit seinem specifischen Sinn für das Colossale, gründet das »wunderbarste aller Klöster«, die Certosa bei Pavia und die »grösste und prächtigste Kirche der Christenheit«, den Dom von Mailand, »der gegen das ganze Alterthum in die Schranken treten kann«, [1] und baute weiter an dem schon von seinem Oheim Bernabo begonnenen Castell von Pavia, der herrlichsten Residenz der damaligen Welt. Filippo Maria Visconti (st. 1447) baute Lustschlösser und richtete das Castell von Mailand zu einer prachtvollen Wohnung ein.

Von den Sforzas ist Lodovico Moro, (gestürzt 1500), berathen von Bramante und Lionardo, der wichtigste. Grosse Correctionen von Mailand und Pavia, Neubau von Vigevano mit Gärten, Aquäducten und zierlicher Piazza. [2] Der Moro ernannte 1490 [3] die Meister für Errichtung einer Domkuppel, »welche schön, würdig und ewig sein soll, wenn sich auf dieser Welt etwas Ewiges hervorbringen lässt.«

Auch die Gonzagen von Mantua geben ihren Baugeist deutlich kund, ausserdem etwa noch ein geldreicher Condottiere. Besonders wichtig ist erst die Regierung des Herzogs Federigo; Umbau von ganzen Quartieren 1526 bis 1546, Bau des Pal. del Te u. s. w. [4] Bei Gaye [5] findet man die merkwürdigen Aktenstücke über den Bau eines neuen Domes zu Mantua (1545), welcher von der Herrscherfamilie wesentlich als weltliche Ehrensache betrieben und den Unterthanen auf höchst glimpfliche Weise zu einer nur mässigen Beihülfe empfohlen wird.

Der Feldherr Colleoni (st. 1475), im Bewusstsein, dass ihn die Republik Venedig erben werde, baute drei Kirchen nebst seiner prachtvollen Grabcapelle in Bergamo und das schöne Landschloss Malpaga. [6]

§. 6.

Romagna, Mark und Umbrien.

Südlich vom Po, in der Romagna und Mark Ancona und weiter in Umbrien entwickelte sich in der relativ langen Friedenszeit von 1465 bis nach 1480 der fürstliche und zugleich der städtische Bausinn vorzüglich stark, offenbar durch Wetteifer.

Um diese Zeit mögen in Oberitalien die Riegelwände verschwunden sein, von welchen Lomazzo [7] als von einer dort früher allgemeinen Bauweise spricht.

---

[1] Urkunde von 1490, bei Milanesi II, p. 438. — [2] Cagnola, im Archiv. stor. III, p. 188; über Vigevano auch Decembrio, Col. 998. — [3] Milanesi II, p. 431 s. — [4] Vasari X, p. 109, ss. v. di Giulio Romano. — [5] Carteggio II, p. 326, ss. — [6] Paul Jovii elogia, sub. Bartol. Colleonio. — Vergl. Cultur der Renaissance, S. 22, Anmerk. — [7] Trattato dell' arte, ed. Milan. 1585. p. 649.

In Faenza baute nach Kräften Fürst Carlo Manfreddi, in Ravenna die venezianische Regierung, in Forli Fürst Pino Ordelaffo, der auch den bauenden Privatleuten mit Hülfe, Rath und Gunst beistand und sein neues Palatium 1472 durch einen feierlichen Ritterschlag einweihte.[1]

In Bologna[2] bauten damals, besonders seit 1460, um die Wette die Geistlichen, der päpstliche Legat, das halbfürstliche Haus der Bentivogli, die Stadtbehörde, die Zünfte, die Privatleute und namentlich die reichen Professoren Privatpaläste »eines Fürsten würdig«; der Palast der Bentivogli »königlich«; die grossen und theuren Strassencorrectionen (s. unten.)

In Pesaro that Fürst Costanzo Sforza (Vetter des Moro) das Mögliche für Correction und Ausbau der Stadt und schuf die zierliche Veste daselbst »per sua fantasia.«

Der Ruhmsinn, verbunden mit einer entsetzlichen Gemüthsart in Sigismondo Malatesta, Fürsten von Rimini (st. 1467), dem Zerstörer dessen, was andere gebaut, um das Material neu zu vernutzen und kein Andenken als das eigene am Leben zu lassen. Für sein S. Francesco (seit 1447), das er eigentlich sich selbst und der schönen Isotta zu Ehren baute, wurde der Hafen und viele andere Gebäude, Grabmäler, ein Stiftshaus und ein Glockenthurm zu Rimini zerstört und zu Ravenna der Marmor aus drei alten Kirchen, S. Severo, S. Apollinare in Classe und Galla Placidia geraubt.[3]

Auch die Kleinsten strengten sich an. Simonetto Baglione, der das Städtchen Diruta verwaltete, liess wenigstens die Piazza pflastern und wollte auf kühnem Bogen von Fels zu Fels Wasser herleiten, lauter Dinge »zu ewigem Andenken«, als ihn (1500) sein Schicksal ereilte.[4]

Bei den Herzogen vom Haus Este zu Ferrara, Borso (st. 1471) und Ercole I. (st. 1505) sind die eigenen Bauten zahlreich, mässig und zweckmässig, das letzte Ziel weniger monumental als politisch: eine reiche, feste, stark bevölkerte grosse Stadt zu schaffen. Sie bauten gerade so viel selbst und regierten dabei so, dass Andere, auch eingewanderte Fremde, veranlasst (und wohl auch genöthigt) wurden, ebenfalls und zwar nach der vorgeschriebenen Richtung zu bauen.[5] Einmal schaut bei Borso eine babylonische Denkart hervor, als er frohndweise in seiner Po-Ebene den grossen künstlichen Montesanto aufschütten liess. Ueber die Correctionen und Quartieranlagen s. unten. Um den herzoglichen Palast Schifanoja herum entstand ein Palastquartier u. a. durch ein-

---

[1] Ann. Foroliviens. bei Murat. XXII, Col. 227, 230. — [2] Annalen des Mönches Bursellis, bei Murat. XXII. — [3] Vasari IV, p. 56, Nota, v. di Alberti. Vgl. Cultur der Renaissance, S. 223. — [4] Matarazzo, cronaca, archiv. stor. XVI, II, p. 107. Vgl. Cultur der Renaissance, S. 29 ff. — [5] Diario Ferrarese, bei Murat. XXIV, und Annales Estenses, bei Murat. XX, passim.

gewanderte florentinische Verbannte. Für bestimmte Zwecke wurde bisweilen a furia über Hals und Kopf gebaut und die Expropriation sehr theuer bezahlt.

Der grosse Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino (st. 1482), Kenner der Architektur, baute ausser vielen Festungen seinen berühmten Palast, welcher als einer der vollkommensten seiner Zeit galt.[1]

§. 7.

Monumentaler Sinn Papst Nikolaus V.

In dem zerrütteten Rom erhoben sich die ersten Päpste nach dem Schisma kaum über Reparaturen. In Nikolaus V. (1447—1455) aber war Bauen und Büchersammeln zu Einer übermächtigen Leidenschaft gediehen, zu deren Gunsten der Papst selber erhabene sowohl als praktische Gesichtspunkte geltend machte.[2] Ausser vielen Bauten in Landstädten sind die fünf grossen, nur geringstentheils ausgeführten Projecte für Rom zu erwähnen: Herstellung der Stadtmauern und der vierzig Stationskirchen, Umbau des Borgo zur Wohnung für die gesammte Curie, Neubau des Vatikans und der Peterskirche.

Die Motive waren nach dem Biographen: Ehre und Glanz des apostolischen Stuhles, Förderung der Devotion der Christenheit und Sorge für den eigenen Ruhm durch unvergängliche Bauten. Laut der eigenen Rede des Papstes an die um sein Sterbebett versammelten Cardinäle: das monumentale Bedürfniss der Kirche, nicht in Betreff der Gelehrten, welche Entwickelung und Nothwendigkeit der Kirche auch ohne Bauten verständen, wohl aber gegenüber den »turbae populorum«, welche nur durch Grösse dessen, was sie sehen, in ihrem schwachen und bedrohten Glauben bestärkt werden könnten. Dazu dienten besonders ewige Denkmäler, die von Gott selbst erbaut schienen. Die Festungen im ganzen Staat habe er errichtet gegen Feinde von Aussen und gefährliche Neuerer im Innern.[3] »Hätten wir Alles, Kirchen und »andere Bauten, vollenden können, wahrlich Unsere Nachfolger »würden mit grösserer Verehrung aller Christenvölker angebetet »werden und sicherer vor innern und äussern Feinden in Rom »wohnen. Also nicht aus Ehrgeiz, aus Prachtliebe, aus leerer »Ruhmsucht und Begier, Unsern Namen zu verewigen, haben »Wir dieses grosse Ganze von Gebäuden angefangen, sondern zur »Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles bei der ganzen »Christenheit und damit künftig die Päpste nicht mehr vertrieben,

---

[1] Vespasiano fiorentino, p. 121, s. p. 146. Vgl. Cultur der Renaissance, S. 44, 221. An dem Palast könnte er leicht selber das Meiste gethan haben. — [2] Vitae Paparum, bei Murat. III, II, Col. 925, ss. bes. 949. — Platina, in vita Nicol. V. — [3] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 105, 180, 188.

»gefangen genommen, belagert und sonst bedrängt werden möchten.« Die letzte (vergebliche) Bitte an die Cardinäle, man möge fortfahren und vollenden, »prosequi, perficere, absolvere!«

§. 8.

Die übrigen Päpste bis auf Julius II.

Von den nächstfolgenden Päpsten, Calixt III., (bis 1458), Pius II. (bis 1464), Paul II. (bis 1471), Sixtus IV. (bis 1484), Innocenz VIII. (bis 1492), und Alexander VI. (bis 1503) verräth keiner mehr diesen hohen Eifer für das Allgemeine. Wohl aber offenbart sich der Prachtsinn weltlicher Fürsten und die Rücksicht auf Rom als Residenz. Seit Pius II. beginnen die reicheren Cardinäle um die Wette Paläste zu bauen und Sixtus IV. fordert sie sogar dazu auf; auch ihre Titularkirchen zu schmücken wird für sie Ehrensache.

Pius II. hatte Bausinn und edeln Geschmack, aber nicht so sehr für Rom als für seinen Geburtsort Corsignano, den er zur Stadt, zum Bischofssitz, Amtsort und Festort erhob und nach seinem Namen Pientia nannte, wie Alexander, die Diadochen und die Imperatoren so manche Städte nach ihren Namen benannt hatten.

Sixtus IV., mit vorherrschend profanem Bausinn, errichtete die längst schwer entbehrte mittlere Tiberbrücke, den Ponte Sisto mit der naiven Inschrift und gewann die Aqua virgo (Aqua di Trevi) wieder für Rom. Doch stellte er, zumal bei Anlass des Jubiläums 1475, auch mehrere Kirchen her.[1]

Die Cardinäle und Prälaten bauten wohl auch, weil sie wussten, die Curie würde ihre bewegliche Habe gewaltsam erben. Mit ihren Prachtgräbern (s. unten) verhält es sich wohl ebenso.

Der gewaltige Julius II. (1503—1513), schon als Cardinal baulustig bis zur höchsten Anstrengung seiner Kräfte, unternahm den Neubau von S. Peter und dem Vatican in einem freien und grossen Sinne, wie ihn kaum je ein Bauherr gehabt hat.[2] Hohen Muthes, in Kampf und Krieg gegen die Feinde der Kirche unerschütterlich und hartnäckig, pflegte Julius von allen Dingen, die ihn einmal ergriffen, dergestalt entflammt zu werden, dass er das kaum Erdachte auch gleich durchgeführt zu sehen erwartete. Unter andern grossen Gaben besass er nun auch eine wunderbare Begeisterung des Bauens, mochte sie auch die Schuld sein an mehr

---

[1] Ueber die Bauten der Päpste und Cardinäle: Pii II, Comment L. VIII, p. 366, vgl. L. VI, pag. 308. Vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 1018, 1031, 1034, ss., 1046, 1064, s., 1098. Ferner Platinae continuator (Onuphr. Panvinius), passim. Albertini, de mirabilibus Romae, im III. Buch. — [2] Onuphrius Panvinius, da vaticana basilica, bei Mai, Spicileg. romanum, Tom. IX, p. 365, ss. Vgl. Ranke, Päpste, I, S. 69.

als einem Unterbau, der nicht weiter geführt wurde. (Anspielung auf das angefangene Gerichtsgebäude an der Via Giulia.) Ueberdiess hatte er Männer um sich wie Bramante, Rafael, Baldassar Peruzzi, Antonio Sangallo, Michelangelo und andere. Bramante, damals als der grösste von allen geltend, hatte endlich an ihm einen Papst gefunden, wie er ihn wünschte; beredt wie er war, gewann er ihn für einen Neubau von S. Peter, welcher der Grösse des päpstlichen Namens und der Majestät des Apostels würdig wäre; er liess den Papst bald Ansichten, bald andere Zeichnungen für die künftige Kirche sehen, kam immer von Neuem darauf zurück und schwur dem Papst, dass dieser Bau ihm einen einzigen Ruhm sichern werde. Julius II. in seinem hohen und weiten Sinn, wo für kleine Dinge keine Stelle war, stets auf das Kolossale gerichtet, — »magnarum semper molium avidus« — liess sich von dem Meister gewinnen und beschloss die Zerstörung der alten und den Aufbau einer gewaltigen neuen Peterskirche. Dabei hatte er gegen sich die Leute fast aller Stände, zumal die Cardinäle, welche auch gerne eine neue und prachtvolle Kirche gehabt hätten, aber den Untergang der alten, für den ganzen Erdkreis ehrwürdigen Basilika mit ihrer Menge von Heiligengräbern und grossen Erinnerungen bejammerten. Der Papst aber blieb beharrlich, warf die Hälfte der alten Kirche nieder und legte die Fundamente der neuen (15. April 1507). Mit diesem Bau, so schwankend dessen Schicksale einstweilen waren, stellte sich das Papstthum auf lange Zeit an die Spitze alles Monumentalen im ganzen Abendlande. Zur Zeit der Gegenreformation hatte diess nicht bloss formale, sondern auch weltgeschichtliche Folgen. (Wogegen kaum in Betracht kommt, dass unter Leo X. der Bau Einiges zum Ausbruch der Reformation mit beigetragen hatte.)

Alt S. Peter war schon um 1450 fast 6 Fuss aus dem Loth gewichen und hielt schon nur noch durch die Verankerungen des Daches zusammen.[1] Das nächste Erdbeben hätte die Kirche umgeworfen.

§. 9.

Gesinnung des Privatbaues.

Auch bei Privatleuten zeigt sich in Italien früh eine begeisterte Baugesinnung. Schöne und grosse Bauwerke sind eine natürliche Aeusserung des veredelten italienischen Lebens, bei einigen Bauherrn wohl auch eine Vorstufe zu fürstlicher Macht. Venedig ist wiederum schweigsam, Florenz beinahe gesprächig.

Der Venetianer, welcher Ambition an den Tag legte, war ein solcher, der kein gutes Ende nahm (1457), der Doge Francesco

[1] Alberti, arte edificatoria L. I, (opere volgari, vol. IV, p. 242).

Foscari. Auf den Palast, der fortan seinen Namen trug, baute er das obere Stockwerk, damit man denselben nicht mehr wie früher Casa Giustiniana nenne.[1] Für Florenz liegt ein frühes lautes Bekenntniss vor in den Briefen des Niccolo Acciajuoli, der aus einem Kaufmann Gross-Seneschal von Neapel geworden und aus der Ferne seinen Bruder mit dem Bau der mächtigen Karthause bei Florenz beauftragte, im Jahre 1356.[2] ».... Was »mir Gott sonst gegeben, geht auf meine Nachkommen über und »ich weiss nicht an wen, nur dies Kloster mit seinem Schmuck »gehört mein auf alle Zeiten und wird meinen Namen in der »Heimat grünen und dauern machen. Und wenn die Seele un»sterblich ist, wie Monsignor der Kanzler sagt, so wird meine »Seele, wohin ihr auch befohlen werde zu gehen, sich dieses »Baues freuen.«

Frömmer war der in Kaiser Sigismunds Dienst als Rath und Feldherr gegen die Türken viel geltende Filippo Scolari oder Pippo Spano. Er baute in Ungarn etc. angeblich 180 Capellen, in Florenz aber stiftete er eine Vergabung für die Polygonkirche bei S. Maria degli Angeli, damit ein Denkmal und eine Erinnerung an ihn bei den Nachkommen in der Heimat vorhanden sei.[3] Der florentinische Staat vergeudete das Geld und von Brunellesco's Plan blieb nur eine kleine Abbildung übrig.

Die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat, ist Palazzo Pitti, für Luca Pitti gebaut.

Ueber Palazzo Strozzi, gegründet 1489 von Filippo Strozzi, einer der glänzenden Gestalten des damaligen Florenz, eine zum Theil apokryphe, zum Theil aber sehr bezeichnende Erzählung:[4] Strozzi, bauverständig und mehr auf Ruhm als auf Besitz gerichtet, nachdem er für die Seinen reichlich gesorgt, will durch einen Bau sich und seinem Geschlecht einen Namen machen, auch über Italien hinaus. Der thatsächliche Staatsherrscher Lorenzo magnifico, der ein gar zu majestätisches Auftreten der grossen Geschlechter nicht liebte, aber doch ein prachtvolles Florenz haben wollte, liess sich die Pläne vorlegen, nöthigte Jenen angeblich zu einer »allzuvornehmen« Rusticafaçade und verbot ihm die Buden im Erdgeschoss. (Strozzi hätte dem Lorenzo gar nie glaubhaft machen können, dass er die Rustica fürchte »per non esser cosa civile«, während so viele andere Florentiner sie anwandten, und vollends nicht, dass er unten Buden anbringen wolle.) Der Bau sollte ohne Eingriff in das Kapital aus den blossen Einkünften bestritten werden, was auch trotz anderer Bauten und Uebertheurung beim Platzankauf gelungen wäre, wenn nicht Strozzi's Tod 1491 eine Stockung herbeigeführt hätte.

---

[1] Sansovino, Venezia, fol. 149. — [2] Gaye, carteggio, I, p. 61, 64. Vgl. Matteo Villani III, c. 9. — [3] Vita di Fil. Scolari, archiv. stor. IV, p. 181. — [4] Gaye, carteggio I, p. 354, s. Vgl. II, p. 497.

Sein Testament verpflichtete die Söhne zum Ausbau, unter Bedrohung, dass sonst der Palast an Lorenzo magnifico und eventuell an die Zunft der Kaufleute oder an das Spital S. Maria nuova fallen solle. Sie liessen es sich gesagt sein und der berühmte Filippo Strozzi der Jüngere [1] vollendete den Bau 1533.

An einem anmuthigen Privatbau zu Mailand (Casa frigerio bei San Sepolcro) steht geschrieben, »elegantiae publicae, commoditati privatae.«

Die Sinnesweise des vornehmen Privatbaues wird gegen 1500 auch theoretisch besprochen und auf bestimmte Grundlagen und Ziele zurückgeführt.

Die Schrift des Neapolitaners Jovianus Pontanus »de magnificentia« definirt den Prachtliebenden, den magnificus besonders auch in Bezug auf das Bauen, mit Belegen aus Neapel und Sizilien. Vier Sachen bedingen die höhere Würde eines Baues: der Schmuck, den man eher übertreiben, die Grösse, in der man sich eher mässigen soll, die Trefflichkeit des Materials als Beweis, dass keine Kosten gescheut werden, und die ewige Dauer, welche allein den von Jedem ersehnten unvergänglichen Ruhm sichert. Anekdote von einem Catanesen, welcher sich an enormen Fundamenten arm baute und sich damit tröstete, schon daraus werde wenigstens die Nachwelt schliessen, dass er ein grosser Herr gewesen. — Das Geld muss nicht bloss thatsächlich ausgegeben, sondern sichtbarlich gerne und mit der wahren Verachtung ausgegeben worden sein. Nur von vollkommenen Gebäuden geht die Bewunderung auch auf die Erbauer über; man kommt aus fernen Ländern, um sie zu bestaunen und Dichter und Geschichtsschreiber müssen deren Ruhm verbreiten.

§. 10.

Die Gegenreformation.

Dem Kirchenbau kommt um die Mitte des XVI. Jahrhunderts als neue Triebkraft die Gegenreformation zu Statten, welche nicht viel Worte von sich macht, aber gleich mit bedeutenden Bauten auftritt.

Noch kurz vorher (um 1540) die Klage des Serlio über das Erlöschen des kirchlichen Baueifers, im V. Buche. Ein besonders auffallendes Steigen desselben seit 1563, d. h. seit der Publication der Beschlüsse des tridentinischen Concils, bezeugt Armenini: [2] In der ganzen Christenheit wetteifere man seither im Bau von schönen und kostbaren Tempeln, Capellen und Klöstern, wobei nichts zu wünschen übrig bleibe als eine ebenso grosse

[1] Varchi, Stor. fiorent. L. IV, p. 321. — [2] De' veri precetti della pittura, Ravenna 1587, p. 19.

und lebendige Malerei und Sculptur, d. h. die Schwesterkünste unter der Herrschaft des Manierismus erschienen der Baukunst nicht ebenbürtig.

II. Kapitel.

Bauherrn, Dilettanten und Baumeister.

§. 11.

Kunstgelehrte Bauherrn des XV. Jahrhunderts.

Bei dem so ganz persönlichen Verhältniss vieler Bauherrn zu ihren Bauten, welche bisweilen als Hauptlebenszwecke und als Garantien des Nachruhmes behandelt werden, musste sich eine eigene Kennerschaft oder ein Dilettantismus entwickeln, welcher hie und da die wahre Urheberschaft zweifelhaft macht. Der Bauherr wird stellenweise zum Baumeister.

Nikolaus V. (§. 7) wird beim projectirten Neubau von St. Peter geradezu selbst der Architekt genannt und desshalb nicht mit Salomo, sondern mit Hiram Abif verglichen, als wäre Bernardo Rossellino nur sein Executant gewesen. [1] Pius II. verräth bei der Schilderung seiner Bauten in Pienza (§. 8) eine solche Detailkenntniss, dass anzunehmen ist, es möchte Manches daran nicht von Bernardo Rossellino, sondern vom Papste selbst angegeben sein. [2] Federigo von Urbino (§. 6) erschien, wenn man ihn hörte, als Baumeister von Haus aus, und nicht nur kein anderer Fürst, sondern auch kein Privatmann war ihm darin gleich. Nicht nur für seine Festungen, sondern auch für seinen Palast »gab er die Maasse und Alles (übrige) an.« [3] Dagegen spricht er in der Urkunde von 1468 bei Gaye [4] zwar als Verehrer und stolzer Kenner der Architektur, ernennt aber doch für den Palastbau zu seinem Alterego den Luciano de Laurana, einen Illyrier, da er in Toskana, der Quelle der Architekten, keinen geeigneten Mann gefunden habe. Der schöne Hallenhof gilt als das Werk des Baccio Pintelli. [5]

Wie gross mag der Antheil des Chorherrn Timoteo Maffei an der Badia zu Fiesole gewesen sein, welche Cosimo durch Brunellesco bauen liess? Nach Vespas. fiorent p. 265 wäre die Hauptsache von Timoteo gewesen.

---

[1] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 938. — [2] Pii II, comment., besonders L. IX, p. 425, ss.; — über Rossellino, p. 432. — [3] Vespasiano fiorent. p. 121. — [4] Carteggio, I, p. 214. — [5] Ebenda p. 276.

Lorenzo magnifico (st. 1492) mischte sich in das ganze florentinische Bauwesen (§. 9), führte so scharfe Urtheile über die Architekten von Toscana wie Federigo[1], verschaffte denselben dann wieder Aufträge in der Ferne[2], präsidirte und entschied die Berathung über eine neue Domfaçade 1491,[3] scheint aber selber nicht gezeichnet zu haben.[4] Dass er es sehr liebte und beförderte, wenn junge Adelige Künstler oder Kunstdilettanten wurden, kam wohl schwerlich daher, weil er dem edeln Geblüt eine höhere Begabung zutraute;[5] eher mochte er wünschen, dass die Adeligen den Einfluss im Staate vergässen, die Stadt verschönerten und sich gelegentlich dabei verbluteten.

In Siena beweisen mehrere, schon einer früheren Zeit angehörende, auffallend genaue Contracte für Palastbauten eine genaue Kennerschaft der Betreffenden.[6]

§. 12.

Baudilettanten des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird die Baukunst von manchem vornehmen Dilettanten fortwährend mit Ernst und Eifer betrieben. Publicationen von Abbildungen erleichtern bald auch Unberufenen die Theilnahme. Unter den weltlichen Fürsten zeigt Cosimo I., 1537 bis 1574 Herzog, dann Grossherzog von Toscana, am meisten Absicht und Verständniss, wenn auch einseitiges. Bei den Päpsten ist viel Baugeist, eigener Dilettantismus aber nur bei Julius III.

Luigi Cornaro, der Verfasser der vita sobria,[7] nahm emsig an allen baulichen Studien Theil, hatte den berühmten Falconetto 21 Jahre bis zu dessen Tode bei sich im Hause und nahm ihn auch nach Rom mit. Die Frucht hievon waren die beiden Ziergebäude im Hofe des jetzigen Pal. Giustiniani beim Santo zu Padua, datirt 1524.[8] In der Dedication zum vierten Buche des Serlio (1544) wird dem Cornaro an seiner Stadtwohnung sowohl als an seinen Villen ein eigener Antheil vindicirt. Patriarch Giovanni Grimani von Venedig liess seinen Palast bei S. M. Formosa durch Sanmicheli bauen, half aber »als trefflicher

---

[1] Sein Brief an den Kronprinzen Alfonso von Neapel, Gaye I, p. 300. — [2] Ebenda, p. 301. — [3] Vasari VII, p. 238, ss., im Comment. zur v. di Giul. Sangallo. — [4] Es ist bedenklich, die Worte bei Vasari VIII, p. 267, v. di A. del Sarto, in Betreff der Scheinfaçade des Domes beim Einzug Leo X. 1515, auf eine hinterlassene Zeichnung Lorenzo's zu beziehen. — [5] Vasari VII, p. 203, s., v. di Torrigiano. — [6] Milanesi I, p. 232 (für Pal. Sansedoni, schon 1339), II, p. 303, ss. (für Pal. Marsigli 1459), für Arezzo ebenda I, p. 200, der Contract zum Bau der Pieve 1332. Für Pistoja ebenda I, p. 229, der Contract zum Bau des Baptisteriums 1339. — [7] Cultur der Renaissance, S. 335, vgl. 319. — [8] Vasari IX, p. 205, 208, v. di Fra Giocondo; — Anonimo di Morelli.

Architekt« durch »Anweisung« nach.[1] Francesco Zeno machte selbst das »modello« für den Palast seiner Familie.[2] Der Dichter Trissino, Verfasser der Italia liberata da' Goti[3] baute seine Villa zu Cricoli (§. 119) selber. Seine Studienzeit in Mailand muss mit dem Aufenthalt Bramante's und Lionardo's zusammengefallen sein.[4] Er sowohl als Cornaro schrieben auch über die Architektur.

Serlio's Werk (seit 1540): »veramente ha fatto più mazzacani architetti che non haveva egli peli in barba«, sagt Lomazzo.[5] Auch die sich rasch drängenden Ausgaben des Vitruv (s. unten) weckten ohne Zweifel den Dilettantismus. Als ein Opfer desselben erscheint jener ferraresische Krämer, welcher sich in Bücher von Bausachen vertiefte, zu pfuschen anfing und sich als den nächsten, den »dritten« nach Bramante und Ant. Sangallo betrachtete; man nannte ihn daher Messer Terzo.[6] — (Vergl. Michelangelo's Hohn gegen einen vornehmen römischen Dilettanten, Vasari XII, p. 280, v. di Michelangelo.)

Von den Vitruvianern ist weiter unten die Rede, ebenso vom Kunstsinn des Herzogs Cosimo I.

Ueber die Baugrillen Julius III, der bei Anlass seiner Villa täglich die Entschlüsse wechselte, vgl. Vasari I, p. 40 in seinem eigenen Leben, ausserdem in der vita di Taddeo Zucchero.

§. 13.

Berathungen und Behörden.

Unsere Kunde von der Sinnesweise der damaligen Architektur wird auch vermehrt durch Berathungen und Abstimmungen von Behörden sowohl als von Versammlungen der Fachleute, von welchen eine mehr oder weniger genaue Rechenschaft auf uns gekommen ist, während im Norden ähnliche Aufzeichnungen fehlen.

Der Congress der fremden Architekten wegen der Domkuppel in Florenz 1419 ist, so wie ihn Vasari III, p. 206 ff. schildert, nichts als eine Allegorie vom Siege des Genius über die Besserwisser. In der vita anonima di Brunellesco, ed. Moreni, p. 164, ff. nimmt sich die Sache viel einfacher aus. — Ueber Berathungen ohne nähere Angaben der Behörden, vgl. Vasari VII., p. 130, v. di Bramante: »resoluzione, consiglio, deleberazione«, bei Anlass der Cancelleria in Rom und zweier Kirchen. — (Abstimmungen der Fachleute über Baufragen nach der Kopfzahl,

---

[1] Anonimo di Morelli. — [2] Anonimo di Mor., und Sansovino, Venezia, fol. 143. — [3] Cultur der Renaissance, S. 323 und 306 Anm. — [4] Roscoe, Leone X., ed Bossi, VII. p. 341. — [5] Trattato dell' arte, p. 407, vgl. p. 410. — [6] Vgl. Benv. Cellini, Trattato secondo, Schlusskapitel.

u. a. in Florenz 1486, Gaye carteggio II, p. 450. — Protocolle von Sitzungen und Beschlüssen verschiedener Art bei Milanesi. Ein besonders instructives über einen Concurs zu einer neuen Domfaçade zu Florenz 1490, Vasari VII, p. 243, im Commentar zu v. di Giul. Sangallo.)

§. 14.

Vielseitigkeit der Architekten.

Die Vielseitigkeit der meisten damaligen Künstler, welche unserm Jahrhundert der Arbeitsvertheilung wie ein Räthsel vorkömmt, war für die Baukunst von besonderem Werthe.

Ghiberti sagt bei Anlass Giotto's (Comment. p. XVIII.): »quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avarizia.« — Die schöne frische Erscheinung der Renaissancebauten hängt wesentlich davon ab, dass die Meister nicht bloss die Reissfeder führten, sondern als Bildhauer, Maler und Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten. Sie vermochten einen ganzen Bau und dessen ganzen Schmuck zusammenzuempfinden und zu berechnen.

Im Mittelalter war die Vielseitigkeit um so viel leichter zu erreichen als die Aufgaben in allen Künsten homogener und einfacher und besonders in Sculptur und Malerei conventionelle Ausdrucksweisen herrschend waren. Das Ausserordentliche beginnt, sobald ein Meister mehrere, in gewaltigem Aufschwung begriffene, auf neue Probleme gerichtete Künste umfasst, d. h. mit den berühmten Toscanern des XIV. Jahrhunderts, welche eine neue Welt der malerischen Darstellung, eine Sculptur von zartester Vollendung, einen ganz eigenen Styl des grossartigsten Kirchenbaues und dann noch eine bisher unerhörte Entwickelung des Nutzbaues, der Hydraulik und Mechanik in ihrer Person vereinigten. Diess gilt mehr oder weniger von Giotto, von Agostino und Agnolo,[1] Taddeo Gaddi,[2] Maestro Lando.[3] Mit dem XV. Jahrhundert tritt dann ein Brunellesco auf, zuerst als Goldschmied, dann als Mechaniker, Bildhauer, Architekt, Perspectiviker, Meister colossaler Kriegsbauten und Danteausleger. (Er rechnete dem Dichter die Räume seines Jenseits geometrisch nach.) Neben ihm Leon Battista Alberti.[4] Merkwürdig bleibt, dass noch spät sich Niemand von Anfang an speciell der Baukunst widmete. Vasari sagt von seiner eigenen Zeit:[5] Meist von der Bildhauerei, Malerei oder Holzarbeit aus gelangt man jetzt zur Architektur und zwar löblicher als gewisse frühere Künstler, welche vom Ornament-

---

[1] Vasari II, p. 8. — [2] Vasari II, p. 113, s. — [3] Milanesi I, p. 228 bis 232. — [4] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 139. — [5] IX, p. 223, v. di Baccio d'Agnolo.

meisseln oder von der Perspectivik aus zu Architekten wurden. (Diess im Ganzen der Sinn.)

Giulio Romano bildete sich zum Architekten über der Ausführung der baulichen Hintergründe in Rafael's vaticanischen Fresken.[1] Ueber die gewaltige Lücke, welche durch Giulio's Tod 1546 im mantuanischen Kunstleben entstand, s. den schönen Brief des Cardinals Ercole Gonzaga bei Gaye.[2] — Ein ganz besonders glänzendes Beispiel von Vielseitigkeit bietet[3] das Leben des Girol. Genga dar, welcher von der Malerei beginnend, sich aller wesentlichen Zweige der Kunst bemächtigte. Dass Bildhauer, »müde von den Schwierigkeiten ihrer Kunst« oft Baumeister wurden, sagt Doni,[4] wahrscheinlich nicht ohne Spott. Vielleicht zogen die Bildhauer, wenn sie älter wurden, einfach das solidere Geschäft vor, wie z. B. Tribolo.

Besonders nahe war die Verwandtschaft des Architekten mit dem Legnaiuolo in den beiden Bedeutungen dieses Namens: Zimmermeister sowohl, als Holzschnitzer und Meister in eingelegter Arbeit (Intarsia); beides letztere konnte auch wieder in einer Person vereinigt sein. Die beiden da Majano z. B. begannen als Holzdecoratoren.[5] Ebenso Cronaca.[6] — Ein trefflicher dorischer Klosterhof bei S. Pietro in Cremona ist oder war von dem Intarsiator Filippo del Sacca erbaut.[7] Es gab jedoch auch Unberufene dieser Art. — Eine ganze Anzahl von berühmten Meistern jedes Faches begannen als Goldschmiede, z. B. Brunellesco. — In Venedig, wo es sich oft um kostbare, schwer zu bearbeitende Steinarten handelte, blieb während des ganzen XV. Jahrhunderts der Name Steinhauer tagiapiera (tagliapietra) genügend ehrenvoll für die Architekten.[8] Endlich empfahlen sich die Architekten den Mächtigen oft vorzüglich als Festungsbaumeister und Ingenieurs (§. 108 ff.) mehr denn als Künstler.

Bei Rafael und Michelangelo war die Baukunst das Späteste; Lionardo aber war von Anfang an ein Tausendkünstler und seine Bestimmung mag ihm selber ein Räthsel geblieben sein. — In auffallendem Gegensatz dazu waren Tizian und Coreggio nur Maler.

Während die Macht des künstlerischen Individuums seit Nicolo Pisano und schon vor ihm alle Schranken zwischen den Künsten niederreisst, hält die zünftische Einrichtung sie auf ihre Weise wieder aufrecht, doch nicht ohne Zugeständnisse. Vgl. bei Milanesi I, pag. 122 das merkwürdige Abkommen zwischen den sienesischen Architekten und Holzarbeitern 1447, worin sie einander gegenseitige Eingriffe erlauben.

---

[1] Vasari X, p. 89, v. di Giulio. — [2] Carteggio II, p. 501. — [3] Vasari XI, p. 86, ss. — [4] Disegno, fol. 14, vgl. fol. 34. — [5] Vasari IV, p. 1, und V, p. 128. — [6] Vasari VIII, p. 116, v. di Cronaca. — [7] Anonimo di Morelli. — [8] Malipiero, annali veneti, arch. stor. VII, II, p. 674, 689.

§. 15.
Leben der Architekten.

Oertliche Schranken hatte es für die Architektur nie gegeben; lombardische Maurer, zumal Comasken, wanderten seit unvordenklichen Zeiten durch ganz Italien und verwandelten sich später oft in berühmte Baumeister; die grossen Florentiner des XV. Jahrhunderts, die unentbehrlichen Träger des neuen Styles, arbeiteten in ganz Italien und sandten auch Zeichnungen in die Ferne. Michelozzo arbeitete u. a. in Mailand und übersandte seine Zeichnungen zu Kirchenfenstern nach Rom,[1] Filarete in Mailand, Alberti in Rimini, Agostino di Guccio in Perugia, Pintelli in Rom, Turin und Urbino, die drei Sangallo in Rom, Giuliano da Majano in Neapel, Mormandi ebenda, um nur einige der bekanntesten Beispiele zu wählen. Die Comasken und Tessiner treten im XVI. Jahrhundert in den Vordergrund und herrschen vollends zur Zeit des Barokstyles.

Als liebenswürdigste Ergänzung zu dem kosmopolitischen Leben der Baumeister mögen die Häuser gelten, welche sie in späteren Jahren für sich selbst in der Heimat bauen. Es würde der Mühe lohnen, alle Reste und Nachrichten von Künstlerhäusern in Italien überhaupt zu sammeln. Vasari V. 167, Nota und 179, Nota, v. di Mantegna, über dessen von ihm selbst gebautes und ausgemaltes Haus zu Mantua und über seine Capelle. — Vasari VIII. 171, v. di Andrea Sansovino, welcher in seinem Alter zu Monte Sansovino sein eigenes Haus baute und den Landleuten sonst gefällig war. — Vasari I, p. 33 in seinem eigenen Leben: sein ziemlich wohl erhaltenes Haus zu Arezzo, jetzt Casa Montauti. Der Saal mit reichem Kamin enthält mythologische und allegorische Gemälde; in andern Zimmern u. a. die Portraits der mit ihm bekannten Künstler, auch weibliche Genrefiguren, welche besser sind als alle idealen, die V. malte. Ferner IV, p. 71, s. v. di Lazzaro Vasari: Die Familienkapelle und das Familiengrab. Das noch vorhandene Haus des Giulio Romano in Mantua.[2] Aussen und innen stucchirt und bemalt und ehemals voll von Alterthümern. Das Haus des Bildhauers Leone Leoni in Mailand, von ihm erbaut, aussen mit Hermen (den sog. Omenoni), innen damals mit schön angeordneten Abgüssen nach Antiken.[3]

---

[1] Vasari III, p. 281. — [2] Vasari X, p. 109, v. di Giulio. — [3] Vasari XIII, p. 115.

III. Kapitel.

Die Protorenaissance und das Gothische.

§. 16.

Die Protorenaissance in Toscana und Rom.

Die italienischen Städte, welche sich im XII. Jahrhundert beinahe als Republiken fühlen, sind frühe überschattet von dem Bilde des alten Rom. Ihr stark geweckter Ortsstolz sucht nach monumentaler Aeusserung. Allein zur sofortigen Nachbildung der römischen Formenwelt war in den meisten Gegenden Italiens theils die eben überwundene Barbarei noch zu nahe, theils der eigene Formentrieb zu stark. Oberitalien schliesst sich dem mitteleuropäischen romanischen Styl an; Venedig und Unteritalien beharren wesentlich auf dem byzantinischen. Vereinzelte Nachahmungen antiker Gebäude kommen hie und da vor; S. Fedele in Como z. B. wäre nicht denkbar ohne S. Lorenzo in Mailand.

In Rom und in Toscana dagegen zeigen sich denkwürdige frühe Versuche zur Wiedererweckung der Bauformen des alten Rom, nur immer mit derjenigen Selbständigkeit, welche dem modernen italienischen Geiste dann bei seinem Bündniss mit dem Alterthum stets eigen geblieben ist.

Das Wort rinascita kommt vielleicht zum ersten Mal bei Vasari vor, (III, p. 10) im Proemio des zweiten Theiles und zwar in einem chronologisch schwer zu bestimmenden Sinn und zufällig nur bei Anlass der Sculptur; doch ist ohne Zweifel die grosse Kunstbewegung seit dem XII. Jahrhundert im Allgemeinen darunter verstanden. Der Ausdruck ist seither über alle Gebiete des Lebens ausgedehnt worden, bleibt aber in sich einseitig, weil er nur die eine Hälfte der Thatsache betont. Die freie Originalität, womit das wieder gewonnene Alterthum aufgenommen und verarbeitet wird, die Fülle ganz eigenthümlichen modernen Geistes, welche bei der grossen Bewegung sich mit offenbart, kommen dabei nicht zu ihrem Rechte.

Rom und Toscana bleiben zunächst der altchristlichen flachgedeckten Säulenkirche, der Basilika treu; sie vernutzen viel mehr antike Bautheile oder müssen dieselben, wo sie fehlen, genauer nachbilden. So stirbt besonders die Begeisterung für die Säule nie aus; die Façaden der toscanischen Kirchen bedecken sich mit mehreren Säulenreihen über einander, oder mit deren Nachahmung als Blindgalerieen von Halbsäulen. Am Thurm von Pisa die schönste Verklärung, deren seine cylindrische Form fähig war: sechs lichte Säulenhallen über einander.

Die römischen Basiliken des XII. Jahrhunderts nehmen statt des Bogens wieder das gerade Gebälk an. So die Kirchen S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, das neue Langhaus von S. Lorenzo fuori. Andere Bauten und kleinere Zierarbeiten zeigen eine wahre Renaissance bis ins Einzelnste. An den Bauten der Cosmaten um 1200: den Klosterhöfen beim Lateran und bei S. Paul und der Vorhalle des Domes von Civita castellana ist das Detail theilweise ganz getreu nach dem Alterthum, anderes stark abweichend. Der Hof von S. Paul der anmuthigste Zusammenklang von Strenge und Phantastik.

§. 17.

San Miniato und das Baptisterium.

Für die Florentiner, welche sich hätten der allgemeinen romanischen Formenwelt anschliessen können, war es Sache eines sehr bewussten, von einem geschichtlichen Vorurtheil getragenen Entschlusses, als sie sich den altrömischen Formen zuwandten. Sie glaubten sich als ehemalige stets getreue Colonie dem alten Rom besonders verpflichtet.[1] Die betreffenden Denkmäler sind: die Säulenstellungen und Bogen in S. Apostoli, (gegen 1200), die Façade der Badia bei Fiesole; die Kirche S. Miniato (1207), wo die Form der Basilika eine letzte und höchste Weihe erhält, durch melodische Raumeintheilung und Proportionen; die mit Maass angewandten antiken Einzelformen geben sich wie von selbst zur Ausdeutung dieses schönen Baues her.

Ihre Kathedrale bauten sie um 1150 formell abhängig, constructiv unabhängig vom Pantheon zu Rom und erklärten damit den Centralbau (§. 62, f.) zu ihrem Ideal. Es ist das jetzige Baptisterium, S. Giovanni, ein Achteck, welches mit seinem innern Durchmesser von 78 (n. a. 84) Fuss alle Kuppelbauten der nächstvorhergegangenen Jahrhunderte weit hinter sich lässt, und auch von seinem Vorbilde wesentlich abweicht. Im Pantheon ruht eine halbsphärische Kuppel auf einer enorm dicken Stockmauer mit gefahrlosen Nischen; im Baptisterium eine stark zugespitzte Kuppel auf einer viel mässigern und überdiess durch untere und obere Galerieen verringerten Mauermasse. Diese Galerieen sind wesentlich nur für das Auge da, ein Zugeständniss an den schönen Schein, wie es sonst nur der spät antike und der moderne Styl kennen. (Die Triforien nordisch-gothischer Kirchen haben ihre praktische Bedeutung.)

Später als man das wahre Datum dieser Bauten vergessen hatte und doch das Weiterleben der antiken Formen daran bemerkte, bildete sich die Ansicht: das Baptisterium sei ein

[1] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 182, Anm.

antiker Tempel[1] und sogar einst oben offen gewesen wie das Pantheon.[2] S. Apostoli habe Karl der Grosse, der mythische Neugründer von Florenz erbaut; S. Miniato sei von 1013. Die vita anonima di Brunellesco, ed. Moreni p. 160 meint: als Karl Italien reinigte von den Langobarden und von den Collegien (d. h. den Zünften lombardischer Maurer) und sich mit den Päpsten und dem Rest römischer Republik in's Einvernehmen setzte, habe er Architekten von Rom mitgebracht, welche zwar keine grossen Meister aber nur an den antiken Formen gebildet gewesen, und daher sehe man einen Abglanz des alten Rom an S. Apostoli und dem (seither zerstörten) S. Piero Scheraggio.

§. 18.

Eindringen und Machtumfang des Gothischen.

Mit dem XIII. Jahrhundert drang der neue, in Frankreich entstandene Baustyl, welchen man den gothischen nennt, auch in Italien ein. Sein Erfolg beruht nirgends und auch hier nicht auf den Vorzügen seiner decorativen Erscheinung; er siegte als gewaltigste Form des gewölbten Hochbaues mit möglichst wenig Material.

Das Decorative war Anfangs in Frankreich selbst wenig entwickelt und die frühesten Boten brachten nicht einmal diess Wenige nach dem Ausland. (Vgl. die ältesten gothischen Theile des Freiburger Münsters mit beinahe gar keinem oder noch romanischem Detail.) Italien hätte für die blosse Pracht ohnehin schon Mosaiken und Marmor vorausgehabt. Dass nicht Franzosen, sondern Deutsche das Gothische nach Italien brachten, mochte daher kommen, dass in Frankreich beim gleichzeitigen Bau so vieler Kathedralen kein Fachmann entbehrlich war.[3]

Die Herrschaft des Gothischen in Italien traf zusammen mit der höchsten monumentalen Begeisterung, als nicht nur Kathedralen, sondern auch Bettelordenskirchen im Begriffe waren, den grössten Maassstab anzunehmen. Da aber jede Stadt und jeder Architekt etwas Besonderes, Eigenthümliches wollte und Niemand sich principiell an den neuen Styl gebunden fühlte, so nahm derselbe hier viele einzelne Gestalten an, welche allen Zusammenhang mit der ebenfalls aus dem Norden überlieferten Sprache der Detailformen verloren. Es wird eine gährende, nirgends ganz harmonische Uebergangsepoche.

---

[1] Vasari I, p. 206, ss. Proemio; ib. p. 282, v. di Tafi. — [2] Gio. Villani I, 60. — [3] Wesshalb lassen die Editoren Vasari's (I, p. 247, Nota, v. di Arnolfo) den Jacopo Tedesco, welcher S. Francesco in Assisi und den Dom von Arezzo baute, aus Veltlin oder von den oberitalienischen Seen stammen?

S. Franz und S. Dominicus hatten es noch erlebt, dass trotz ihres Protestes ihre Orden von dem allgemeinen Bausinn mitgerissen wurden.[1] Jetzt erst beginnt in Italien die Zeit der grossen Probestücke; man nimmt dem Jacopo Tedesco und den Uebrigen die neuen constructiven Principien aus den Händen, um etwas ganz Anderes damit anzufangen. Das gothische Detail wird ohne Respect vor seinem eigentlichen Sinne gemissbraucht oder weggelassen; es muss sich mit seinem Todfeinde, der Incrustation, vertragen. (Vgl. die ergötzliche Geschichte, wie die Peruginer bei einer Fehde 1335 den Aretinern die für deren Dom fertig liegenden Incrustationsplatten raubten und auf festlich geschmückten Wagen mit nach Hause nahmen, ja dieselben angeblich für die Incrustation ihres eigenen Domes verwandten.)[2] Was von gothischem Detail in Italien schön ist (Werke Giotto's und Orcagna's), ist es aus andern Gründen als im Norden. Die Ausdrücke für dasselbe sind italienisch oder lateinisch, höchstens mit Ausnahme von Gargolle, d. h. gargouilles, Wasserspeier.[3]

Nicolò Pisano und Arnolfo bauten nach Belieben im frühern wie im neuen Styl. Wenn es die Architekten so hielten, so wurden die Bauherrn vollends unsicher in ihrem Urtheil. Die Capelle am Pal. pubblico zu Siena wurde viermal niedergerissen, bis sie 1376 befriedigend ausfiel.[4] Beim Andringen der Renaissance verlauten dann wahrhaft komische Klagen sogar bei Anlass ganz untergeordneter Bauten; Milanesi II. p. 105 vom J. 1421: »una die initiatur et fit una opera, et alio die destruitur et quolibet die datur nova formâ . . . quod quis eorum vellet sequi uno modo, alter alia forma, et nullam concordiam habent . . . et etiam cives variis modis loquantur« . . .; schliesslich wird eine Bürgercommission von fünfzehn Mann ad hoc vorgeschlagen.

§. 19.

Charakter der italienischen Gothik.

Ohne genauer scheiden zu wollen, was durch das Gothische und was trotz desselben in die Kunst hineinkam, darf demselben doch wohl der neue Sieg des Longitudinalbaues an den Kirchen zugeschrieben werden. Er erneuerte jenes Abkommen mit dem Centralbau, welches schon beim Dom von Pisa geschlossen worden war: die Kuppel über der Vierung.

---

[1] Hierüber die fast neidische Klage eines Benedictiners. Matth. Paris ad a. 1243. — [2] Archiv. stor. XVI, I, p. 618; Mariotti lettere pittoriche perugine, p. 107, Nota. — [3] Bei Milanesi, I, p. 209, Urk. von 1336. Die übrige Terminologie z. B. ebenda, p. 223, 227, 232, 253, 263, s., II, p. 235. — [4] Milanesi, I, p. 268.

Im Longitudinalbau aber wird das eben übernommene constructive Programm sofort nach allen Seiten hin verändert, ja völlig gesprengt und weite Spannungen, geringe Zahl von Stützen, oblonge Eintheilung der Nebenschiffe, geringe Höhe der Obermauern des Mittelschiffes treten an die Stelle des unbedingten Hochbaues, der Vielheit der Stützen, des hohen Mittelschiffes und der quadratischen Eintheilung der Nebenschiffe. Statt der Entwickelung der Form nach oben wird die Schönheit der Räume, Flächen und Massen das Ziel der italienischen Gothik und dann der italienischen Architektur überhaupt.

Schon Jacopo Tedesco stellt mit dem Dom von Arezzo die Grundzüge fest. Das sichtbare Gerüstwesen der nordischen Gothik, Strebepfeiler und Strebebogen etc. wird hier kaum angedeutet, ja eher versteckt und damit ein Hauptanlass zur Entwickelung des Details abgeschnitten. Ueber den breiten Mauertheilen hätten die Spitzgiebel, über den kaum vortretenden Strebepfeilern die Pyramiden keinen Sinn mehr; statt ersterer starke horizontale Kranzgesimse, statt letzterer Statuen, auch Thiere. Auf den Dom von Florenz sollten gigantische Heilige (§. 201) zu stehen kommen,[1] auf die Ecken des Signorenpalastes kamen vergoldete Löwen.[2] Freilich auch auf Spitzthürmchen an vorherrschend nordisch-gothischen Bauten, z. B. am Dom zu Mailand, war man der Statuen statt der Kreuzblumen gewohnt. Im Innern wurde der nordische Bündelpfeiler und das ganze Gurtwesen der Gewölbe völlig umgestaltet.

Der Kuppelbau, als stärkster Ausdruck politisch-monumentalen Hochgefühls, versuchte sich in riesigen Dimensionen und machte eine grosse Vorschule durch, allerdings jetzt in Verbindung mit dem Langschiff, nicht für sich allein. Als höchste Potenz, welche die Architektur kennt, machte er die Mitherrschaft des Thurmbaues unmöglich, so dass die Façaden frei und für jede Art von Schmuck zur Verfügung blieben.

Arnolfo muss sich über den Ausbau der Kuppel des neuen Domes von Florenz genaue Rechenschaft gegeben haben, da er 1310 ein Modell hinterliess. Brunellesco[3] hatte an demselben nur zu tadeln, dass es ein vom Boden aus zu errichtendes Gerüst voraussetze, was er bei seinem Projecte bekanntlich vermied. Der Thurm bleibt getrennt oder wird bloss an die Kirche angelehnt. Eine so ernste Concurrenz wie am Florentiner Dom wird ihm sonst nirgends mehr gegönnt. Die Façade, wegen hoher Ansprüche (Siena, Orvieto) zu häufig im Rohbau gelassen, hat wie in der vorhergehenden Epoche den Charakter einer vorgesetzten Prachtdecoration.

---

[1] S. die Urkunden Gaye, carteggio, II, p. 454, s., 466. — [2] Vasari, II, p. 135, v. di Orcagna. — [3] S. dessen vita anon., ed Moreni 167.

§. 20.

Verhältniss zu den andern Künsten.

Die italienische Gothik wird von Anfang an genöthigt, den beiden Schwesterkünsten eine viel freiere und grössere Mitwirkung zu gestatten, als die nordische, weniger wegen eines höhern Stylwerthes der italienischen Malerei und Sculptur, als weil deren Sachinhalt deutlich und bequem zu Worte kommen sollte.

Vergl. die Sculpturen und Mosaiken der Façaden. Dass das Innere auch jetzt wieder der historischen und sinnbildlichen Wandmalerei gehören solle, entschied sich vielleicht wesentlich bei Anlass von S. Francesco zu Assisi (seit 1228); auch der neue Dom von Florenz war ohne Zweifel auf Fresken von Anfang an berechnet. Auf mühsam erzählende Glasgemälde wollte man sich durchaus nicht verlassen. Die Zugabe von Capellenreihen neben dem Langhaus, mit dem strengen nordisch-gothischen System unverträglich, wird hier zu einer wahren baulichen Schönheit, (z. B. an S. Petronio zu Bologna) und zugleich zu einer Heimathsstätte für Sculptur und Malerei. Auch an kleineren decorativen Bauten, Grabmälern, Altären, Kanzeln, darf in Italien das Architektonische sich nicht so einseitig geltend machen und das Bildliche auf einen Noththeil beschränken.

§. 21.

Der italienisch-gothische Profanbau.

Dem gothischen Profanbau in Italien fehlt das liebliche phantastische Formenspiel einiger nordischen Bauten. Den Dachzierrathen, Erkern, Wendeltreppen etc. deutscher und niederländischer Rathhäuser und französischer Schlösser wird man kaum hie und da etwas entgegenzustellen haben, wie etwa die Porta della Carta am Dogenpalast von Venedig (1439 von Mastro Bartolommeo), wo der im Verduften begriffene Styl seine volle Freiheit und weltliche Munterkeit offenbart.

Dafür ist er auch frei von der partiellen Einschleppung kirchlicher Formen und steht im vollen Gegensatz zum Norden durch die rationelle Anlage. Am italienischen Palast entwickeln sich am frühesten aus und mit der Regelmässigkeit die Schönheit und Bequemlichkeit. Vgl. §. 88.

Das XIII. Jahrhundert ist dasjenige der herrlichsten Stadtpaläste (Piacenza 1281) mitten in den Parteifehden; das XIV. das der fürstlichen und Privatpaläste. Arnolfo empfand es schmerz-

lich, dass er den Signorenpalast zu Florenz nicht so symmetrisch anlegen konnte, wie das von seinem Vater (richtiger: Collegen) Lapo erbaute Schloss der Grafen von Poppi.[1]

In Florenz ist der äussere Charakter trotzig und burgartig; die Höhe der Gemächer als leitendes Princip zugestanden von Acciajuoli (§. 9) in Betreff seiner eigenen Wohnung in der Certosa: »Die Gewölbe können nicht hoch und geräumig genug sein, denn eines der herrlichsten Dinge im Bauwesen ist die Höhe der Stockwerke.«

In dem vor Ueberfall und Bürgerzwist gesicherten Venedig entstehen die ersten Häuserfaçaden im höheren Sinn, mit wohlgefälliger Abstufung der Stockwerke und schöner Gruppirung der hohen Rosettenfenster, in der Mitte als weite Loggia, auf den Flanken einzeln oder zu zweien. (Dass in den Loggien eine Säule statt eines Intervalls auf die Mitte kommt, wird dann noch spät in der Renaissance von Daniele Barbaro, ad Vitruv IV., 2, als vulgaris error getadelt.) Vgl. §. 42, 43, 94.

Das Castell der Visconti zu Pavia, begonnen 1360 (§. 5), nie vollendet und übel entstellt, ist eine völlig symmetrische Anlage von gleichmässiger nicht übergrosser Pracht; »domus, cui nulla in Italia par est,« sagt Decembrio,[2] »il primo dell' universo«, sagt Corio fol. 237. Und doch soll Francesco Sforza das Schloss Ezzelin's in Padua noch vorgezogen haben.[3] Die viscontische Residenz in Mailand bei S. Giovanni in Conca, mit weiten Hallenhöfen zu Turnieren ist nicht mehr vorhanden.[4] Die Säulen bestanden zum Theil aus weissen und schwarzen Marmorschichten.[5] Den Palast der avignonesischen Päpste zu Montefiascone rühmt Pius II.[6]

Auch Bauten des öffentlichen Nutzens erhalten in Italien frühe eine rationelle Anlage. Der erste Casernenbau in Florenz 1394, nachdem bisher das Aufgebot in den Kirchen einquartirt worden war.[7] Unter den Spitälern galt das von Siena als unvergleichlich; reisende Fürsten besuchten es und Kaiser Sigismund erbat sich eine genaue Aufnahme.[8] Das Spital von Fabriano bei d'Agincourt, Archit., Taf. 72. (Ob bereits am italienisch-gothischen Civilbau der Symmetrie wegen falsche Fenster und Thüren vorkommen? Das frühste mir bekannte Beispiel ist doch erst aus der Zeit der Renaissance, um 1460.)[9]

---

[1] Vasari, I, p. 254, v. di Arnolfo. — [2] Bei Murat. XX, Col. 1006. — [3] Savonarola bei Murat. XXIV, Col. 1176. Ebenda, Col. 1174 eine weitläufige Beschreibung der Residenz der Fürstenfamilie Carrara zu Padua. — [4] Corio fol. 235. — [5] Decembrio, Col. 998. — [6] Comment., L. IV, p. 204. — [7] Gaye, carteggio I, p. 537. — [8] Uberti, il Dittamondo, L. III, c. 8; — Gaye, I, p. 92; — Milanesi, II, p. 63; — Diarî sanesi bei Murat., XXIII, Col. 798. — [9] Vgl. Pii II. Comment. L. IX, p. 426.

§. 22.

Der spätere Hass gegen das Gothische.

Das spätere Bewusstsein der Italiener von dieser ihrer gothischen Bauperiode wurde von allen Seiten verwirrt und getrübt und die mangelhafte historische Kenntniss des wahren Herganges verband sich mit den stärksten Vorurtheilen. Noch Aeneas Sylvius spricht 1444 bewundernd von der Baukunst in Deutschland [1] und rühmt das saubere und neue Ansehen der deutschen Städte. [2] Ueber das deutsche Element an der Kirche zu Pienza §. 77.

Sonst war es der Renaissance ein lästiger Gedanke, dass dieser Styl aus Deutschland gekommen sei, sie kehrte daher an den gothischen Bauten der eigenen Landsleute immer die Seiten hervor, welche sich der »guten«, nämlich der antiken Architektur genähert hätten. [3]

Am Bau und an der Ausschmückung des Domes von Orvieto [4] waren noch zu Anfang des XV. Jahrhunderts eine Anzahl Deutscher beschäftigt, und es ergingen noch Briefe durch das ganze Abendland, dass treffliche Künstler sich hier für Arbeit melden könnten. Nach dem Siege des neuen Styles dagegen heisst es 1446 [5] bei der Anstellung eines Franzosen bereits: »es fehle an Inländern nicht« und ein zu Ausbesserungen verurtheilter Glasmaler Gasparre da Volterra, appellirt schon nur noch »ad quemcunque magistrum ytalicum expertum in dicta arte.« — Ein Deutscher in der zweiten Generation, wie Vito di Marco Tedesco, [6] mochte schon als Italiener gelten.

Um 1460 in Filarete's Baulehre die feierliche Verwünschung: »verflucht, der diese Pfuscherei (praticuccia) erfand! ich glaube nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen.« [7] S. jedoch §. 44. Umständliche Erörterungen auf sehr wunderliche Ansichten gebaut, doch noch immer unter der Voraussetzung, dass man es mit einem deutschen Styl zu thun habe, finden sich in der vita anonima di Brunellesco ed. Moreni, pag. 159 ss. und in dem berühmten Briefe (angeblich) von Castiglione oder Rafael an Leo X., 1514 oder 1515. [8] In Mailand, wo der Dom notorisch von einem Deutschen erbaut war und ein beständiger Verkehr deutscher Meister stattfand, bekam der Anonymus des Morelli die in §. 23 zu erwähnenden Notizen. Ein feiner Kenner, der u. a. nordischen

---

[1] Aen. Sylvii opera, ed. Basil. 1551, p. 740, vgl. p. 718; ein Brief des Fra Ambrogio über den Palast von Ofen, p. 830. — [2] Apol. ad Mart. Mayer, p. 696. — [3] Vgl. Vasari II, p. 16, v. di Stefano u. a. a. O. — [4] Della Valle, storia del duomo di Orv., p 118. ss., Docum. 54, 55, 59, 61. — [5] Doc. 70, 71. — [6] Milanesi II, p. 271, 429. — [7] Gaye, carteggio, I, p. 204. — [8] Abgedruckt u. a. bei Quatremère, storia di Raffaello, trad. Longhena, p. 531, ss.

und italienischen Spitzbogenstyl unterscheidet und erstern »ponentino« nennt. (Bei Anlass des Hintergrundes eines flandrischen Madonnenbildchens.)

Die Confusion stieg auf das Höchste, als auf einem weitern Gebiete, dem der Cultur überhaupt, sich der Ausdruck »gothisch« festsetzte und von da aus auch in die Baugeschichte eindrang.

Die Gothen als Zerstörer der edeln Literatur, ihre Zeiten Jahrhunderte des Unglücks (Rabelais, Pantagruel II. c. 8 und im Prolog des V. Buches.) — Dieselbe Ansicht masslos erweitert um 1550 bei Scardeonius;[1] unverzeihlich, wenn man erwägt, dass schon 1533 Cassiodor's Briefsammlung gedruckt war, aus welcher man den grossen Ostgothen Theodorich anders kennen lernen konnte. Das Entscheidende für Uebertragung des Ausdrucks auf das Kunstgebiet that dann Vasari in den heftigen Stellen I. p. 121, s., 201, 203 ss., Proemio und Introduzione und III, p. 194. v. di Brunellesco. Nach einer langen und höhnischen Schilderung des Styles des XIV. Jahrhunderts heisst es: diese Manier wurde von den Gothen erfunden etc.

Sein Hass war gross. Das Schlimmste, was er von Bauten gewisser Zeitgenossen sagt, ist: »schlechter als die Deutschen.« (Womit zu vgl. X, p. 17. v. di Ant. Sangallo, wo dessen Modell von S. Peter kritisirt wird.[2]) Ihm redet nach Francesco Sansovino,[3] der das Eindringen des vermeintlichen Gothenstyles in Venedig bejammert und nur zaghaft entschuldigt. Mit der Zeit bestärkte dann Einer den Andern in der Erbitterung gegen die gestürzte Grösse.

§. 23.

Das Gothische zur Zeit der Renaissance.

Der gothische Styl arbeitete eine Zeitlang in gewissen Gegenden noch neben der Renaissance freiwillig weiter, obwohl müde und im Ganzen ohne die heitere decorative Ausartung der späten nordischen Gothik. In Venedig 1457 der Chorbau von S. Zaccaria: — in Bologna 1440 S. Giovanni in monte neu gebaut »nach dem Vorbilde von S. Petronio,«[4] — die Annunziata ebenda, nach 1480, vielleicht der späteste freiwillig gothische Bau Italiens; — in Mailand: die Incoronata, unter Franc. Sforza erbaut; — in Siena 1459 zwischen den herrlichen Palästen der Frührenaissance ein gothischer neu verdungen, vielleicht durch Wunderlichkeit des Bauherrn Nanni Marsigli, der eine Façade

[1] De urbis Patav. antiquitate, in Graevii thesaur. VI, III, p. 259, 295. — [2] Wie Vasari schon frühe (1544) mit einem spitzbogigen Klosterrefectorium umging, s. I, p. 23, in seiner Selbstbiographie. — [3] Venezia, bes. fol. 140. Vgl. fol. 17, 144. — [4] Vgl. Bursellis, ann. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 894.

mit Details haben wollte genau wie an einem bestimmten ältern Gebäude. [1]

Ausserdem wurde unfreiwillig gothisch weitergebaut an unvollendeten Kirchen, und Architekten ersten Ranges versetzten sich so objectiv als sie es vermochten, in einen für sie widrigen Styl zurück.

In Frankreich, welches von den gothischen Durchschnittstypen einen gewaltigen Vorrath besass, war es 1601 bis 1790 viel leichter, die Kathedrale von Orleans gothisch zu bauen, (Kugler, Geschichte der Baukunst III, S. 114 ff.) da man nicht innerhalb des Gothischen selbst anarchisch herumgeworfen wurde, wie in Italien.

Für S. Petronio zu Bologna verzichtete man zwar auf die riesige Anlage von Querschiff, Kuppel und Chor, allein die gothisch angefangene Façade war ein Gegenstand täglicher Parteiung. Der hart angegriffene Baumeister Ariguzzi klagt 1514: »Leute von jeder Art, Priester, Mönche, Handwerker, Bauern, Schulmeister, Waibel, Geschirrmacher, Spindelmacher, Facchine und selbst Wasserträger thun sich als Baukünstler auf und sagen ihre Meinung . . . Aber noch ist keiner auf den Kampfplatz getreten mit Modellen oder Zeichnungen, deren ich mit Sehnsucht gewärtig bin.« [2] In der Folge blieb die Façade unvollendet, vielleicht weniger wegen mangelnder Mittel, als weil man zwischen einer wachsenden Menge von Entwürfen (allmälig bei dreissig, jetzt im Bauarchiv der Kirche) in der That nicht mehr zu einem Entschlusse kommen konnte; darunter zwei gothische Projecte von Baldassar Peruzzi (der auch noch Zeichnungen für den Kuppelausbau lieferte) und von Giulio Romano. [3] (Vergl. §. 18 über Siena.)

Die wichtigste Leistung dieser Art ist die Kuppel des Domes zu Mailand, ein Weihegeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gothik, welche einer solchen Lösung kaum fähig gewesen wäre. Nach vielen vergeblichen Entwürfen und nach Bauanfängen, die man wieder abreissen musste, erbaut seit 1490 zufolge dem Plane des eigens nach Mailand berufenen Francesco di Giorgio mit Hülfe des Omodeo und des Dolcebuono. [4] Wir nehmen an, dass auch die geistreiche und prächtige äussere Bekrönung der Kuppel in der Folge nach Francesco's Entwurf ausgeführt sei. Der Anonymus des Morelli sah sie um 1525 noch unvollendet, als sie sogar von einer Umgestaltung im modernen Styl bedroht war; der »Deutsche« aber, dem man wunderlicher Weise das schon dazu gefertigte Modell übergab, »verlor« dasselbe

[1] Milanesi, II, p. 303, ss. — [2] Gaye, carteggio, II, p. 140, s. — [3] Vgl. Gaye, carteggio, II, p. 152; Milanesi III, p. 311; Vasari, VIII, p. 225, Nota v. di Peruzzi. — [4] Gaye, carteggio, I, p. 289; Lettere Sanesi, III, p. 85; Milanesi, II, p. 429—439.

(zum Glück). An den obern Theilen sehr munteres Detail, z. B. Genien, welche an dem gothischen Maasswerk herumklettern, ähnlich wie an der Porta della Carta. (§. 21.) An der Façade sind die Renaissancebestandtheile von Pellegrino Tibaldi (Pellegrini) das älteste, und alles Gothische neuer, wie ein Bild im Palazzo Litta beweist, wo die Façade als Rohbau bloss mit den Anfängen von Pellegrino's Prachtbekleidung dargestellt ist.

Gothisches Maasswerk um 1500 in eigenthümlich genialer Verwilderung goldfarbig auf dunkelblau gemalt, am Gewölbe von Monastero maggiore zu Mailand (von Dolcebuono, vgl. §. 48, 76).

Eine italienische Renaissance-Idee in französisch-gothischen Formen, der unter Ludwig XII. (nach 1504?) erbaute Arc de Gaillon (Ecole des beaux arts, Paris) soll von Fra Giocondo herrühren.[1] Das Gegentheil der bald darauf beginnenden Renaissance, welche wieder gothische Ideen, aber mit Renaissancedetail verwirklicht.

IV. Kapitel.

Studium der antiken Bauten und des Vitruv.

§. 24.

Allgemeiner Charakter der Neuerung.

In Italien geht die Cultur der bildenden Kunst zeitlich voran. Letztere besinnt und rüstet sich lange, ehe sie dasjenige zum Ausdruck bringt, was Bildung und Poesie schon vorher auf ihre Weise an's Licht getragen. So war auch das Alterthum längst ein Ideal alles Daseins, bevor man es in der Baukunst ernstlich und durchgreifend ergründete und reproducirte.[2]

Vor einer blossen Bewunderung der antiken Bauten (woran es nie gefehlt hatte), vor einer bloss ästhetischen Opposition wäre überdiess der gothische Styl nicht gewichen; es bedurfte dazu einer ausserordentlichen Stadt und eines gewaltigen Menschen, welche das Neue thatsächlich einführten.

Zu Florenz, in einer Zeit hohen Gedeihens, wird zuerst das Gefühl lebendig, dass die grosse Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts ihre Lebenskräfte aufgebraucht habe und dass etwas

---

[1] Vasari, IX, p. 160; Nota, v. di Giocondo. — [2] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 177 ff.

Neues kommen müsse.[1] Jenes Gefühl wird sehr deutlich 1435 ausgesprochen bei Leon Battista Alberti (geb. 1404).[2] Es sei ihm früher vorgekommen, »als ob die Natur alt und müde geworden wäre und keine grossen Geister wie keine Riesen mehr hervorbringen möchte«; jetzt aus langer Verbannung nach Florenz zurückgekehrt, ist er froh erstaunt, in Brunellesco, dem er diese Schrift widmet, in Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Masaccio eine neue Kraft zu finden, die den erlauchtesten alten Meistern nichts nachgebe. — Um 1460, als der Styl der Renaissance das Gothische bereits aus seinen letzten Zufluchtsorten vertrieb, durfte Filarete sagen: wenn unser Styl nicht schöner und zweckmässiger wäre, so würde man ihn in Florenz nicht brauchen »a Firenze non s'usaria.«

Die neue Kunst tritt gleich auf mit dem Bewusstsein, dass sie mit der Tradition breche und dass ausser der Freiheit die höchste Anspannung aller Kräfte, aber auch der höchste Ruhm ihre Bestimmung sei.

Alberti fährt an obiger Stelle fort: »Ich sehe nun auch, »dass alles Grosse nicht bloss Gabe der Natur und der Zeiten »ist, sondern von unserm Streben, unserer Unermüdlichkeit ab»hängt. Die Alten hatten es leichter gross zu werden, da eine »Schultradition sie erzog zu jenen höchsten Künsten, die uns »jetzt so grosse Mühe kosten, aber um so viel grösser soll auch »unser Name werden, da wir ohne Lehrer, ohne Vorbild Künste »und Wissenschaften finden, von denen man früher nichts gehört »und gesehen hatte.«

Die Entscheidung zu Gunsten des Neuen konnte nur kommen durch eine grosse That eines ausserordentlichen Mannes, welcher mit dieser That auch für sein und seiner Genossen sonstiges Streben die Bahn öffnete: Filippo Brunellesco von Florenz (1377 bis 1446) und die Domkuppel, seine von Jugend auf erkannte Aufgabe (§. 2, vgl. Fig. 1). Mit dieser wesentlich constructiven Leistung und mit seiner sonstigen Meisterschaft in aller Mechanik siegt zugleich die grosse formale stylistische Neuerung, zu welcher ihn die vor 1407 in Rom begonnenen Studien befähigten. Dazu noch sein Ruhm als Bildhauer und Decorator.

§. 25.

Vernachlässigung der griechischen Baureste.

Griechenland existirte im XV. Jahrhundert nur für Sammler, nicht für die Architekten. Auffallender erscheint es, dass auch

[1] Florenz im Anfang des XV. Jahrhunderts, Macchiavelli, storie fiorent., Eingang des IV. Buches; — Poggius, hist. flor. populi, L. V, ad a. 1422. —
[2] In der Schrift della pittura, opere volgari, ed Bonucci, vol. IV.

die griechischen Tempel auf italischem Boden, in Pästum, Selinunt, Agrigent etc. ignorirt wurden.

Der paduanische Maler Squarcione brachte von seiner griechischen Reise viel Merkwürdiges »tum mente, tum chartis« mit, aber wahrscheinlich nur Sculptursachen.[1] (Ob Polifilo (§. 32) in Griechenland zeichnete?) Später schickte Rafael[2] Zeichner bis nach Griechenland; mit welchem Erfolg wird nicht gesagt. Der Hundertsäulenbau »aus Griechenland« im III. Buche des Serlio (fol. 96) ist reine Fabel. — Eine ägyptische Pyramide und eine palästinensische Grotte nach Aufnahme des Patriarchen Grimani ibid. fol. 93, s.

Ob die Renaissance etwas mit den ächten dorischen Formen Grossgriechenlands, wo ja kein Gewölbe vorkam, hätte anfangen

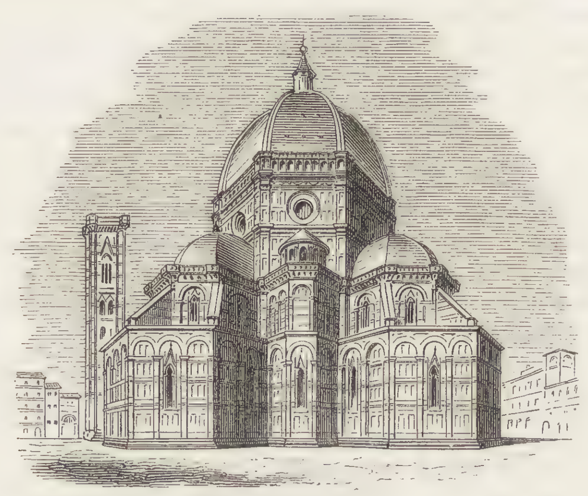


Fig. 1. Dom zu Florenz.

können? Immerhin wären die Griechenbauten, wenn sie schon kein Gewölbe lehrten, des Studiums würdig gewesen, so gut wie Vitruv, der es auch nicht lehrt. Vernachlässigung derselben kam aber überhaupt nicht von einem ästhetischen Bedenken her.

Das viel stärkere Vorurtheil redete zu Gunsten von Rom als geschichtlicher Macht, als alter Mutter der italischen Städte, als grösster Erinnerung der Nation, welche man durch die Kunst erneuern müsse. — Auch diesseits der Alpen wurde das wahre Verhältniss der griechischen Kunst und Cultur zur römischen erst seit Winckelmann bekannt. — Und doch war merkwürdiger Weise

---

[1] Scardeonius, ap. Graev. thes. VI, III, p. 442. — [2] Laut Vasari VIII, 41, v. di Rafaelle.

Serlio [1] um 1540 durch einen blossen historischen Schluss zu der Annahme gelangt, dass die Griechenbauten die römischen weit übertroffen haben müssten.

Rom, welches selber kaum Einen grossen Künstler liefert, wird seit Beginn des XV. Jahrhunderts von allen namhaften Architekten einstweilen des Studiums wegen besucht; unter den Päpsten von Nikolaus V. an (§. 7) wird es dann eine Hauptstätte der ausübenden Baukunst.

Dass Rom auf allen geistigen Gebieten beinahe keine einheimischen Celebritäten aufzuweisen hat, liegt zum Theil an der Malaria und zum Theil an den starken Schwankungen der Bevölkerung gerade in den entscheidenden Kunstzeiten, zum grössten Theil aber an dem von Jugend auf gewohnten Anblicke des Parvenirens durch blosse Protection. Florenz hatte eine gesunde nicht einschläfernde Luft und eine grosse Stätigkeit gerade in denjenigen Familien, welche die grossen Künstler erzeugten. Auch war man von Jugend auf gewohnt, den Genius und die Willenskraft siegen zu sehen. Ausserdem kommt, wenn man billig sein will, in Betracht, dass das kräftige XIV. Jahrhundert, welches im übrigen Italien den Grund zu der ganzen seitherigen Cultur legte, für Rom nicht vorhanden war. Ohne das avignonesische Exil würde Rom damals eine ganz andere Stelle im Geistesleben der Nation eingenommen haben und zwar dauernd. Von Urban IV. bis Bonifaz VIII. war in Rom eine sehr bedeutende künstlerische Thätigkeit gewesen; merkwürdiger Weise liessen dann auch die avignonesischen Päpste, obwohl Franzosen, italienische Künstler und Kunstwerke kommen. [2]

§. 26.

Studien des XV. Jahrhunderts nach den römischen Bauresten.

Gleichzeitig mit den gelehrten Antiquaren Poggio, Blondus, Aeneas Sylvius u. a. und wohl nicht ohne Berührung mit denselben beginnen die Aufnahmen der Architecten in Rom und der Umgegend. [3]

Brunellesco's Vermessungen in Gesellschaft Donatello's schon vor 1407, wobei sie als Schatzgräber galten und als Goldschmiede sich durchbrachten; sein zweiter und dritter Aufenthalt, letzterer bis 1420. Sein Hauptstudium die römische Bautechnik, der structive Organismus, zumal der Gewölbe; doch auch »die musikalischen Proportionen« der antiken Bauten, und, wie der Erfolg zeigt, die ganze Formensprache, die er gross und frei auffasste.

---

[1] Architettura, ed. Venez. 1584, p. 69. — [2] Vasari II, p. 131, v. di Orcagna, u. a. a. O. — [3] Der allgemeine Ruinencultus, vgl. Cultur d. Renaissance, S. 177 ff.

Vasari schöpft hier wesentlich aus der vita anonima di Br., ed. Moreni, p. 152. — L. B. Alberti's Aufenthalt in Rom, (de re aedificatoria. L. III, c. 5.) Auch er grub bis zu Fundamenten hinab. Filarete in Rom unter Eugen IV, (1431—1447); seine Baulehre [1] möchte in ihren Abbildungen ausser den eigenen Phantasien auch Aufnahmen enthalten.

Nikolaus V. beschäftigte vorzüglich den Bernardo Rossellino, dessen Thätigkeit ohne Aufnahmen nicht zu denken ist. Francesco di Giorgio rühmt sich bereits, die meisten antiken Reste in ganz Italien untersucht und mit Vitruv verglichen zu haben. [2] Domenico Ghirlandajo (geb. 1449) zeichnete in Rom nur von Auge, aber so richtig, dass beim Nachmessen nichts fehlte; [3] treffliche bauliche Hintergründe in seinen Gemälden. Cronaca (geb. 1457) maass genau und kehrte nach Florenz heim als lebendige »Chronik« der Wunder von Rom. [4]

Venezianische Miniatoren machten aus solchen frühen Aufnahmen, die ihnen in die für Alles geübten Hände gelangten, zierliche Zeichnungen in Silberstift. Sammlungen solcher in venezianischen Cabineten (s. den Anonymus des Morelli bei Anlass des Cabinets Vendramin).

Im übrigen Italien bilden besonders die Ruinen von Verona eine Art von Schule um sich her. [5] Die Reste von Verona, Theater, Amphitheater, Prachtthore etc., zwar herausgegeben von Giov. Carotto, (Holzschnittwerk von 1540, mit Text Saraina's), [6] aber nach den Zeichnungen des berühmten Gio. Maria Falconetto (geb. 1458 st. 1534). [7] Dieser hatte ausserdem die Reste von Pola aufgenommen und zuerst das Princip der römischen Schaubauten ergründet; er hatte zwölf Jahre lang in Rom die Alterthümer studirt, indem er je die halbe Woche bei Malern arbeitete, um seinen Unterhalt zu gewinnen. Auch die Campagna, das Neapolitanische und Umbrien hatte er untersucht. Ihm zuerst gelangen überzeugende Restaurationen. Später besuchte er Rom noch oft, auch in Gesellschaft Cornaro's (§. 12). Seine Praxis betraf nur kleinere Bauten, er machte sich aber Luft durch das Entwerfen colossaler Phantasiepläne, welche seinen römischen Eindrücken entsprachen.

Fra Giocondo von Verona (geb. 1433?) ging ebenfalls von den dortigen Resten zu denjenigen von Rom über. Sein Jammer über die noch immer fortlaufende Zerstörung, selbst zum Behuf der Kalkbrennerei, in einem Briefe an Lorenzo magnifico. [8]

---

[1] Vgl. Gaye, carteggio, I, p. 200—206. — [2] Bei Della Valle, lettere sanesi, III, p. 108. — [3] Vasari, V, p. 81. — [4] Vasari VIII, p. 116. — [5] Auffallende Ausnahme: das Zeichnungsbuch Bramantino's, welches auch romanische Bauten (aus Mailand und Pavia) enthielt; Vasari XI, p. 269, v. di Garofalo. — [6] Vgl. Vasari IX, p. 179, Nota, v. di Giocondo. — [7] Vgl. Vasari, l. c. 203, 206, 207. — [8] Fabroni, Laur. Med. vita, Adnot. 146.

§. 27.

Studien des XVI. Jahrhunderts.

Mit dem XVI. Jahrhundert steigt der Eifer auf das Höchste; es geschieht ein Versuch zu vollständiger idealer Restauration des alten Rom, in Verbindung mit Aufnahmen in allen Gegenden. Die Abnahme dieses Strebens trifft zusammen mit dem neuen activen Bautrieb der Gegenreformation (§. 10). Keinem Architecten war das eigene Messen erspart, was auf ihre Kunstübung den grössten Einfluss hatte; spät und unvollständig melden sich die Abbildungswerke.

Bramante in Rom unter Alexander VI. (um 1501), schon bejahrt, »einsam und gedankenvoll«, treibt seine Studien bis Neapel.[1] In Florenz Aufnahmen von ihm, einiges mit genauer Maassangabe. Nach Lomazzo[2] wies er besonders die verschiedenen Behandlungsweisen an den römischen Bauten, d. h. die wahre Freiheit innerhalb des Normalen durch genaue Vermessung nach, und der ihm ebenbürtige Peruzzi theilte diess Streben.

Auch Rafael erweist sich als wahren Menschen der Renaissance, indem er von der kostbaren Zeit seiner letzten Jahre einen Theil dem alten Rom widmet. Hiebei ist zu unterscheiden wie folgt:

1. In den ersten Jahren Leo's X. sollten Ausgrabungen und Aufnahmen zu einer officiellen Sache werden. Der berühmte Brief von 1514 oder 1515, mag er von Castiglione, Rafael oder sonst einem Beauftragten herrühren (§. 22), beklagt die Zerstörungen, schreibt sie nicht bloss den Barbaren sondern auch den Päpsten zu, beschwört Leo um Schutz für das noch Vorhandene, mahnt ihn zu eigenen römerwürdigen Bauten und stellt dann als Ziel die Restauration auf, »nach den Resten, die man heute noch sieht, mit den Gebäuden, von welchen noch so viel erhalten ist, dass man sie infallibilmente so restauriren kann, wie sie gewesen sein müssen.« Es folgt eine Andeutung über einen hiefür wichtigen spätantiken Autor (wahrscheinlich ein Regionenbuch); endlich wird die Methode des Aufnehmens festgestellt und zum ersten Mal Plan, Aufriss und Durchschnitt gesondert verlangt. Es ist möglich, dass Rafael an diesem Brief und damals noch an der ganzen Sache gar keinen Antheil hatte, obwohl er sich bereits mit Vitruv beschäftigte. (§. 28.)

2. Wahrscheinlich war die Angelegenheit ins Stocken gerathen, obwohl das Ernennungsbreve Rafaels zum Director der Alterthümer und Ausgrabungen bereits vom 27. Aug. 1516 datirt ist. Sie wurde aber nach einigen Jahren auf einmal rasch unter Rafaels

---

[1] Vasari VII, p. 129, 134, Nota, v. di Bramante. — [2] Tratt. dell' arte, p. 410.

Leitung gefördert; schon waren sehr bedeutende Ausgrabungen gemacht und grosse Theile der gezeichneten Restauration fertig, [1] als Rafael mitten im Vermessen und Restauriren 1520 starb. [2] Fulvius behauptet, Rafaels Zeichenstift geleitet zu haben (v. dessen Antiquitates urbis); grössere Ansprüche besass jedenfalls Fabio Calvi von Ravenna. [3]

3. Rafael schickte Zeichner durch ganz Italien. Winckelmann [4] kannte Aufnahmen des Tempels von Cora, die er dem R. selber zuschrieb und wusste von einem Band ähnlicher Zeichnungen bei Lord Leicester. Wahrscheinlich waren auch die Aufnahmen aus Rom, Neapel, Pozzuoli und der Campagna, welche Giulio Romano 1544 dem Vasari [5] in Mantua vorwies, in Rafael's Auftrag »von Giulio und Andern« gemacht worden. Die Zeichner werden sich in die Aufgabe getheilt und dann Copieen unter einander ausgetauscht haben.

Mit Serlio's Werk beginnen um 1540 Publicationen von dauernder Bedeutung; in der Widmung des III. Buches behält er sich auch die Veröffentlichung der ihm noch unbekannten Ueberreste in Südfrankreich vor. — In den Aufnahmen des jüngern Ant. Sangallo, die sich noch in der florentinischen Sammlung vorfinden, bemerkt man bereits Projecte zur Verbesserung einzelner Fehler der Alten, z. B. des Bogens der Schlussnische im Pantheon. [6] Das zu Durchschnittsregeln durchgedrungene Studium übt seine Kritik an den Denkmälern selbst.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wandten namhafte Architecten noch immer eine Reihe von Jahren auf die römischen Ruinen, so Bartol. Genga [7] und Andrea Palladio.

§. 28.

Einfluss des Vitruv.

Mit dem XVI. Jahrhundert erreicht auch der Einfluss des Baulehrers der goldenen augusteischen Zeit, M. Vitruvius Pollio, seinen Höhepunkt. Fortan glaubte man vor Allem das Alterthum nach seinen eigenen Aussagen richten zu können; Vitruv nahm in der Baukunst bald eine ähnliche Stelle ein, wie schon vorher Cicero in der Latinität, und es bildete sich eine höchst eifrige Partei in seinem Namen.

Vitruv war nie ganz vergessen, aber zur Zeit der Frührenaissance schadete ihm vor der Hand die schlechte Beschaffenheit des

---

[1] Coelii Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101. — [2] Paul. Jov. elogium Raphaelis, bei Tiraboschi, stor. della letteratura ital. ed. Venez. 1796, Tom. VII, Parte IV, p. 1643; und bei Quatremère, trad. Longhena, p. 551. — [3] Cultur der Renaissance, S. 275. — [4] Anmerkungen über die Baukunst der Alten, S. 25 f. — [5] Vasari X, p. 112, v. di Giulio. — [6] Vasari X, p. 46, im Commentar zur v. di Ant. da Sangallo. — [7] Vasari XI, p. 96, v. di Genga.

Textes, die schwierige Auslegung und die Mangelhaftigkeit, da er z. B. keine Lehre vom Gewölbebau (oder nur vom falschen, VII. 3) enthält. Alberti, de re aedificatoria benützt ihn ohne ihm irgend eine Ehre anzuthun und überbietet ihn sehr an Vielseitigkeit.

Francesco di Giorgio, der (um 1480?) zuerst die Ruinen mit Vitruv verglich (§. 26), und in seinem Tractat die Säulenordnungen nach Vitruv behandelte, fügte doch ein Wort bei, welches für die ganze Renaissance galt: seine Regeln seien mühsam aus den Alten gezogen, die Compositionen aber, welche er mittheilt, sein Eigenthum. Die Renaissance hat das Alterthum nie anders, denn als Ausdrucksmittel für ihre eigenen Bauideen behandelt.

Francesco und sein damaliger Herr, Federigo von Urbino, beriethen alle Gelehrten über die Erklärung Vitruv's. Die erste Ausgabe 1511 war die des Fra Giocondo, welcher damit bis in sein hohes Alter gewartet hatte; Vasari IX, p. 158, s. und Nota v. di Giocondo, wo auch seine übrigen archäologischen Arbeiten verzeichnet sind.

Rafael schrieb 1514 oder 1515 in einem unbezweifelten Briefe: »Ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wieder finden, weiss aber nicht, ob mein Flug nicht ein Icarus-Flug sein wird; Vitruv gibt mir viel Licht, aber nicht so viel als genug wäre.« [1] — In seiner letzten Zeit hatte er eine freie Ansicht gewonnen und vertheidigte und widerlegte den Vitruv mit Gründen, im liebenswürdigsten Eifer. [2] — Baldassar Peruzzi entwarf den Dom von Carpi »nach Vitruv's Regeln« und zeichnete noch 1527 fortlaufende Illustrationen zu diesem Autor. [3] — Höchst fanatisch redet Serlio in seiner Architettura. [4] Das hochheilige und unantastbare Buch hat immer Recht, auch gegen Römerbauten; diese sind nach Vitruv zu beurtheilen; die ihm Zuwiderhandelnden sind Ketzer etc. Am Schluss des III. Buches die Aufzählung aller eifrigen Vitruvianer.

Die sich allgemach ansammelnde Vitruvliteratur musste sich der italienischen Sprache bedienen, weil lateinische Erklärungen die Sache nur noch mehr erschwert hätten. Uebersetzungen des Vitruv mit Erklärungen und meist auch mit Abbildungen: Cesariani 1521, Vasari VII, p. 126 v. di Bramante mit der stark berichtigenden Nota; — Fabio Calvi, Manuscript in München, Vasari VIII, p. 56, Nota. — Caporali 1536, Vasari VI, p. 57 Nota, 58 Nota, v. di Perugino; ebenda p. 145 Nota, v. di Signorelli. — Daniele Barbaro 1567, unter den Spätern die berühmteste; manche richtige und geistreiche Idee findet sich hier zuerst,

---

[1] Lettere pittoriche I, 52; II, 5. — [2] Coel. Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101. — [3] Vasari VIII, p. 226, vgl. 231, v. di Peruzzi. — [4] Ed. Venez. in 4, 1584, p. 69, 99, 112, 159 b, wozu aus der venez. Folioausgabe 1544 die Stelle S. 155 nachzutragen ist.

vgl. ad. Vitr. III, 2, und IV, 2, wo von der Säulenschwellung und von den Consolen in den Giebelschrägen die Rede ist. — Ueber einzelne schwierige Partien schrieb Gio. Batt. Bertano 1558, der sich auch z. B. um die Theorie der ionischen Volute bemühte; Vasari XI, p. 148, Nota, v. di Garofalo. — Battista da Sangallo, Bruder des oben (§. 27) genannten, hinterliess Erläuterungen, deren Herausgabe unterblieb; Vasari X, p. 21, v. di Ant. Sangallo. Ueber die Bemühungen des florentin. Chorherrn Gio Norchiati s. Vasari XII, p. 234, Nota, v. di Michelangelo.

§. 29.

Die spätern Vitruvianer.

Im Jahr 1542 trat in Rom die vitruvianische Akademie zusammen, welche es indess nicht weit über ein colossales Programm hinaus brachte. Die in dieser Richtung eifrigsten Bauherrn waren damals reiche Venezianer. Zu der Abnahme dieses Fanatismus trugen die Werke und auch die Worte Michelangelo's nicht Weniges bei. [1] — Den besten Gewinn mag der damals noch junge Vignola gehabt haben, der im Dienste der Akademie noch einmal die Ruinen von Rom vermass.

In Venedig beseitigte Jacopo Sansovino die Frührenaissance als angeblicher Vertreter der strengern vitruvischen Richtung; diese wurde gerühmt sowohl an seinen Privatpalästen als an seiner Biblioteca. Bei Anlass der Ecke des Gebälkes (§. 53) der untern dorischen Ordnung der letztern gerieth aber das ganze antiquarische Italien in Bewegung; Cardinal Bembo schickte die Lösungen verschiedener Baukenner ein und auch Tolomei, der Secretär der vitruvianischen Akademie, gab im Namen derselben eine Meinung ab; allein Sansovino hatte schon eine Lösung bereit, durch welche er Alles zufriedenstellte. [2]

Michelangelo's Bestreben ging dahin, »die Ketten und Schlingen wieder zu zerreissen,« welche die Baukunst sich anlegen liess. Man wurde inne, dass er sich überhaupt »weder auf ein antikes, noch auf ein modernes architectonisches Gesetz verpflichtet halte.« Bei Anlass seines schönsten Entwurfes von fünfen für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom sagte er selbst:

---

[1] Der Verein und das Programm: Lettere di Claudio Tolomei, ed. Venez. 1589, fol. 103, ss.; — Lettere pittoriche II, 1, sammt Bottari's Anmerkung. — Ueber Cardinal Marcello Cervini, spätern Papst Marcellus II, ein Hauptmitglied, vgl. Ranke, Päpste I, S. 281, 502; Vasari XII, p. 132, v. di T. Zucchero und X, p. 81, im Commentar zu v. di Ant. Sangallo, welcher ein Bad im antiken Styl für den Cardinal entwarf, s. unten. — [2] Vasari XIII, p. 84, v. di Jac. Sansovino; — Franc. Sansovino (Sohn des Meisters), Venezia fol. 44 und 113, wo die Geschichte nicht ohne Uebertreibung erzählt wird.

»Weder Römer noch Griechen haben in ihren Tempeln etwas Aehnliches erreicht.« [1]

Er befreite die Kunst mehr als gut war. Sie hatte vielleicht keine einzige wahrhaft grosse Combination eingebüsst gehabt, aus Rücksicht auf ein Buch, das keinen Bogen wölben lehrte und selbst für das im XVI. Jahrhundert Alltägliche keine Vorschrift enthielt, wohl aber vor Verwilderung der Einzelformen warnte. — Ein verspätetes Bedauern, dass nicht auch für die Malerei ein solches antikes Regelbuch erhalten geblieben, bei Armenini, de' veri precetti della pittura. p. 22.

V. Kapitel.

Die Theoretiker.

§. 30.

Leon Battista Alberti.

Da nach einem allgemeinen Gesetz jener Zeiten die Bildung der Kunst vorangeht (§. 24), so befremdet es nicht, wenn ihre Botin, die literarische Darstellung, auch schon an der Wiege der neu gebornen Architectur zu finden ist. Schon erhebt sie sich von der Beobachtung zur Regel und zur Theorie bei dem grossen Leon Battista Alberti. [2]

Auf jene Jugendschrift über die Malerei folgte sein Hauptwerk über das Bauwesen. Die noch eigenhändig vorhandene italienische Bearbeitung, arte edificatoria (in den opere volgari di L. B. Alberti, ed. Bonucci Tom. IV) reicht bis in's III. Buch, und soweit glaube ich diese citiren zu müssen; von da an aber den ebenfalls von ihm redigirten lateinischen Text de re aedificatoria; das fertige Werk überreichte er 1452 dem Papst Nikolaus V. [3] Die italienischen Ausgaben seit dem XVI. Jahrhundert sind Uebersetzungen Späterer. [4]

Die gothische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung; die der Renaissance ist Rhythmus der Massen. Dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in

[1] Vasari XII, p. 205, 239, 265, v. di Michelangelo; sein Hohn über einen vornehmen Vitruvianer p. 280. — [2] Vgl. §. 24 und Cultur der Renaissance, S. 139. — [3] Vgl. Vasari IV, p. 54 Nota. — [4] Die betreffenden Hauptstellen: arte edificatoria, p. 229, 238, 240 (im I. Buch) und de re aedificatoria, L. VI, cap. 2 u. 5, L. IX, cap. 3 u. 5.

den geometrischen und cubischen Verhältnissen. Alberti beruft sich daher nicht auf Triebkräfte, die im Einzelnen ausgedrückt sein müssten, sondern auf das Bild, welches der Bau gewährt und auf das Auge, das dieses Bild betrachtet und geniesst. In der genannten Jugendschrift della pittura (op. volgari IV, p. 41) leitet er sogar die Baukunst von einer präexistirenden Malerei ab: der Baumeister habe erst von dem Maler seine Säulen und Gebälke gelernt; — die stärkste Aussage für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen.

Im Hauptzweck: das Gesetz der Abwechslung, des anmuthigen Contrastes (§. 286) in Verbindung mit der Symmetrie (varietà und parilità delle cose); in Betracht der Abwechslung geht er sehr weit, vielleicht im Hinblick auf römische Kaiserthermen, Paläste etc. Es soll z. B. nicht Eine Linie das Ganze beherrschen, da gewisse Theile schöner erscheinen, wenn sie gross, andere, wenn sie klein gebildet sind, die einen, wenn sie in geraden, die andern, wenn sie in geschwungenen Linien laufen u. s. w. Von der Schönheit der Säule ist A. wie die spätern Theoretiker (z. B. Serlio p. 98) bis zum lauten Enthusiasmus durchdrungen. — Die Hauptschilderung einer trefflichen Composition im VI. Buche, vorwiegend eher negativ; am Ende: »omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda«, was verschiedene Deutungen zulässt. Sehr bedeutend ist seine ästhetische Festsetzung der cubischen Verhältnisse der Innenräume. (Vgl. §. 89.)

Sein Versuch einer allgemeinen Bauästhetik im IX. Buch, getrübt durch Einmischung älterer Definitionen, doch nicht unwichtig. Sein höchster Ausdruck: concinnitas, d. h. wohl das völlig Harmonische. Das Grundgefühl, welches das Schlussurtheil über einen Bau spricht, will er nicht genauer untersuchen, er nennt es ein unergründliches Etwas »Quippiam,« quod quale ipsum sit, non requiro. Doch hatte er sich (VI, c. 4) sehr gegen die Ignoranten verwahrt, die da meinten, das Urtheil über Bauschönheit beruhe nur auf einer »soluta et vaga opinio« und die Bauformen seien gesetzlos und wandelbar, wie es Jedem beliebe.



§. 31.

Die Nachfolger bis auf Serlio.

Die nächsten Theoretiker nach Alberti scheinen, soweit sich urtheilen lässt, ihn benützt zu haben. Aufzeichnungen über Mechanik und Construction, über Wasserbauten und den mathematischen Theil der Kunst überhaupt mehren sich gegen Ende des XV. Jahrhunderts. Später absorbirt eine Zeit lang die Bearbeitung des Vitruv (§. 28) diese Kräfte, worauf wiederum grosse neue Sammelwerke sowohl als Bauencyclopädieen entstehen.

Das reich illustrirte Manuscript der Baulehre des Antonio Averulino, genannt Filarete, verfasst um 1460, auf der Marcusbibliothek zu Venedig; die Textproben bei Gaye [1] enthalten ausser jenem Fluch über das Gothische (§. 22) einen Segensspruch über die Renaissance, sodann ein merkwürdiges Verzeichniss aller damaligen berühmten Künstler der neuen Richtung. (Vgl. §. 91.)

Aus dem um 1480 verfassten Trattato des Francesco di Giorgio (§. 28) Auszüge bei Della Valle; [2] die etwas vorgerücktere Zeit erkennbar durch das seitherige Erwachen verschiedener Richtungen, wovon nur das Wenigste die Billigung des Autors hat; er findet lauter »Irrthümer, schlechte Proportionen und Fehler gegen die Symmetrie.«

In Lionardo's Papieren Vieles über Mechanik; sein Mühlenbuch etc. — Ueber Fra Giocondo, seinen Wasser- und Brückenbau und seine theoretische und allseitige Gelehrsamkeit vgl. Vasari, IX, p. 156, 160, 162, 166 v. di Fra Giocondo, Text und Noten. Präcise Geister achteten an der Baukunst überhaupt mehr die mathematische als die künstlerische Seite. Federigo von Urbino schreibt 1468: »die Architectur ist gegründet auf Arithmetik und Geometrie, welche zu den vornehmsten unter den sieben freien Künsten gehören, weil sie den höchsten Grad von Gewissheit in sich haben.« [3]

Vornehmlich Sebastiano Serlio v. Bologna und sein Sammelwerk dell' architettura (mit verschiedenen Titeln der einzelnen Bücher); die erste Ausgabe in folio, Venedig seit 1540; wir citiren die verbreitetere Quartausgabe, Venedig 1584. Nicht in theoretischer, sondern mehr in zufälliger Ordnung Aufnahmen aus dem Alterthum und eine grosse Anzahl von Bauten und Entwürfen der Renaissance, zum Theil von der Erfindung des Autors, zum Theil nach Zeichnungen des Baldassar Peruzzi, den er mehrmals dankbar nennt. (Ueber die Wirkung des Buches nach der ungünstigen Seite vgl. §. 12.)

§. 32.
Polifilo.

Neben der Theorie und der mathematischen Begründung hat auch der Gegenpol, die bauliche Phantastik, in der Literatur ein Denkmal hinterlassen: den architectonisch-allegorischen Roman Hypnerotomachia des Polifilo, d. h. des im Orient gereisten Dominicaners Fra Francesco Colonna von Venedig, geb. um 1433, gest. erst 1527. Die Abfassung des Werkes nach 1485, der erste Druck 1499; seither mehrere Ausgaben mit den Originalholz-

---

[1] Carteggio I, p. 200—206. — [2] Lettere sanesi, III, p. 108. — [3] Gaye, Carteggio, I, p. 214, vgl. 276.

stöcken gedruckt ohne Seitenzahlen. [1] Es ist eine Liebesgeschichte in mythologischem und märchenhaftem Costüm, welche namentlich als Anlass dient zur Beschreibung und Abbildung idealer Gebäude und Räumlichkeiten. (§. 25. 64.)

Indess werden weder Theoretiker noch Poeten so klar als wir es wünschen möchten von dem grossen Uebergang reden, der sich unter ihren Augen und zum Theil durch sie selber vollzieht. Theils sind sie sich der Dinge nicht bewusst, theils verstehen sich diese für sie von selbst. Eine spätere Zeit erst konnte die Renaissance als den Styl der Verhältnisse in Raum und Flächen im Gegensatz zu allem Frühern erkennen.

Der Raumstyl, der das neue Weltalter in der Baukunst mit sich führt, ist ein excludirender Gegensatz der organischen Style, was ihn nicht hindert, die von diesen hervorgebrachten Formen auf seine Weise aufzubrauchen.

Die organischen Style haben immer nur Einen Haupttypus, der griechische den oblongen rechtwinkligen Tempel, der gothische die mehrschiffige Kathedrale mit Frontthürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu combinirten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstyle umzuschlagen. Der spätrömische Styl ist schon nahe an diesem Uebergang und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, romanischen und italienisch-gothischen Styl (§. 19) in ungleichem Grade weiter lebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht.

VI. Kapitel.

Die Formenbehandlung der Frührenaissance.

§. 33.

Unvermeidlichkeit des römischen Details.

Die Composition nach Verhältnissen und für das Auge, welche die Seele der Renaissance (§. 30 u. 32) ist, hatte schon im XII. Jahrhundert und dann in der gothischen Zeit sich geregt. Sie wurde damals ganz besonders hart betroffen durch das gothische Detail, welches einer entgegengesetzten Gedankenwelt ent-

[1] Auszüge bei Temanza, vite de' più celebri architetti e scultori veneziani. Vgl. Cultur der Renaissance, S. 187.

stammte; dagegen hätte sie sich von der Formensprache der Römer schon desshalb angezogen finden müssen, weil diese ihr Detail bereits als freies decoratives Gewand gehandhabt hatten. Mit aller Anstrengung suchte man sich nun von jenem schweren formalen Widerspruch zu befreien.

Dazu kam aber noch das stärkste allgemeine Vorurtheil für das alte Rom. Es ist ganz unnütz zu fragen, ob die alten Italiener ein neues eigenthümliches Detail hätten schaffen sollen oder können. Ihre ganze Bildung, die Vorgängerin der Kunst, drängte längst auf den allgemeinen Sieg des Antiken hin; die Sache war im Grossen völlig entschieden, ehe man die Baukunst irgend um ihre Beistimmung fragte. Für Mittelitalien handelte es sich zugleich um einen Sieg der Form über den Stoff; eine bunte Incrustation von Marmor aller Farben und von Mosaik an den wichtigsten Kirchenfaçaden musste weichen vor der ernsten Plastik des römischen Details, mochte auch letzteres thatsächlich ebenfalls nur äusserlich einem Kernbau aus anderm Stoffe angefügt werden, wie schon bei den alten Römern selbst.

Ausserdem adoptirte man nach Kräften auch die Gesetze der römischen Construction. Dabei wusste man jedoch nichts anderes, als dass Anlage, Hauptformen und Verhältnisse gemäss dem jedesmaligen Zweck und der Schönheit erfunden werden müssten. Die Renaissance kennt beinahe gar keine Nachahmungen bestimmter, einzelner Römerbauten. Sie hat z. B. trotz aller Bewunderung keinen einzigen Tempel repetirt und überhaupt das Antike nur im Sinne der freiesten Combination verwerthet. (Vgl. §. 28 das Wort des Franc. di Giorgio.) Die Proportionen sind vollends ohne Ausnahme frei gewählt und der Einfluss der antiken Ordnungen auf sie nur ein scheinbarer. In That und Wahrheit hängt die Behandlung der Ordnungen eher von den Proportionen ab.

§. 34.

Das Verhältniss zu den Zierformen.

Anfangs schied man nicht, was der guten oder der gesunkenen Römerzeit, was Gebäuden höchsten Ranges oder blossen Verkehrsbauten etc. angehörte; auch vergrösserte und verkleinerte man nach Belieben das für einen bestimmten Maassstab Geschaffene. Ein in Fiesole gefundenes wunderliches ionisches Capitäl wird von Giuliano Sangallo zum durchgehenden Muster genommen für die Colonnade des Hofes von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz. [1] Vieles dergleichen, namentlich in den Kranzgesimsen, s. unten. Formen des römischen Decorationsstyles, von Altären,

[1] Vasari VII, p. 211, v. di Giul. Sangallo.

Sarkophagen, Candelabern etc. wurden Anfangs in die Architectur verschleppt.

Eine grössere Gefahr lag in der plötzlichen und sehr hohen Werthschätzung der classischen Zierformen. Dass dieselben nicht die Architectur überwucherten, verdankt man einzig den grossartigen Bauabsichten und der hohen Mässigung der Florentiner. Man erwäge die allgemeine Zierlust und die Prachtliebe des XV. Jahrhunderts, die rasch wachsende Zahl behender Decoratoren und die Hingebung der grossen Florentiner selbst an die Decoration, sobald es ihnen die strenge Kunst erlaubte. Michelozzo meisselte selber Capitäle, wenn ihn der Eifer ergriff; so z. B. für eine Thür im Signorenpalast zu Florenz. [1] Schön gearbeitete Capitäle führten bisweilen zu grössern Aufträgen; Andrea Sansovino bekam daraufhin die Durchgangshalle zwischen Sacristei und Kirche in S. Spirito zu bauen. [2]

In der Theorie weist z. B. um 1500 der Neapolitaner Gioviano Pontano (§. 9) dem Ornamente die erste Stelle an und gestattet selbst dessen Uebertreibung: »et in ornatu quidem, cum hic maxime opus commendet, modum excessisse etiam laudabile est.« — Der Florentiner Alberti dagegen, der es in seinen Bauten liebte, weist ihm doch in seinem Lehrbuche schon 50 Jahre früher einen nur secundären Rang an. L. VI, c. 2: die Schönheit liege in einer solchen Harmonie aller Theile, die bei jedem Hinzufügen oder Weglassen verlieren würde; weil es aber thatsächlich noch immer scheine, als müsse Etwas hinzugefügt oder weggelassen werden und doch das Vollkommnere schwer anzugeben sei, so habe man die Zierformen eingeführt als eine »subsidiaria lux«, als »complementum« der Schönheit. Letztere müsse dem Ganzen eingeboren sein und es durchströmen, während das Ornament die Natur von etwas äusserlich Angeheftetem behalte. (L. IX, c. 8. s. nochmalige Ermahnung, den Schmuck zu mässigen und weise abzustufen.)

§. 35.

Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk.

Die Säule war in Italien niemals ernstlich durch den gegliederten Pfeiler verdrängt worden; jetzt wurde sie ihrer ächten Bildung zurückgegeben und wieder mit ihrer alten Zubehör von Basen und Gebälken in Verbindung gebracht. Ueber die Begeisterung für die Säule als solche §. 30. Von den Gesetzen ihrer Erscheinung weiss Alberti u. A.: dass Säulen, wenn sie sich von der Luft abheben, schlanker erscheinen als vor einer Wand und

[1] Vasari III, p. 275, v. di Michelozzo. — [2] Vasari VIII, p. 121, v. di Cronaca und p. 162, v. di A. Sansovino.

dass schon desshalb die Ecksäule entweder dicker gebildet werden oder mehr Canneluren erhalten müsse, was optisch denselben Dienst thue. (Letzteres aus Vitruv IV, 4, aber in neuer Anwendung.) Gegen das Canneliren überhaupt zeigt die Renaissance eher Widerwillen. (§. 134.) Entscheidendes Beispiel: die vier glatten Portalsäulen an der prächtigen Façade der Certosa bei Pavia. (Merkwürdiger Weise cannelirte die nordische Renaissance ihre Säulen und Pilaster häufig wieder.)

Glücklicher Weise liess sich Italien seine Bogen auf Säulen nicht mehr nehmen, obwohl es an Einwendungen dagegen nicht fehlte. Am Innenbau sowohl als an der fortlaufenden Halle des Klosterhofes wie des städtischen Platzes wird der Bogen ohne Vergleich häufiger angewandt als das gerade Gebälk. (Fig. 2.)


Fig. 2. Halle an S. Maria bei Arezzo.

Schon Brunellesco gab bekanntlich dem Bogen seine antike Archivolte wieder, glaubte sich indessen doch an feierlichen Bauten (S. Lorenzo, S. Spirito in Florenz) zu einer Art von Gebälkstück zwischen Capitäl und Bogenansatz verpflichtet. — Alberti verlangt für den Bogen eine Ueberhöhung bis zu ¹/₃ des Radius, damit er schlanker und belebter aussehe und weil für die Untensicht (durch Simse, Deckplatten) etwas davon verloren gehe. Allein L. VI, c. 15 verlangt er für die Säule immer das gerade Gebälk, indem der Bogen nur auf Pfeiler passe. Auch das Einschieben eines Gebälkstückes über dem Säulencapitäl versöhnt den Mann nicht, welcher im Stande war, italienische Hexameter und Pentameter zu construiren. Von seinen eigenen Bauten haben die Halle von Pal. Stiozzi und die Capelle des h. Grabes an S. Pancrazio gerades Gebälk. Seine schlaue Insinuation L. IX, c. 4: für Loggien sehr vornehmer Bürger (§. 104) gezieme sich gerades Gebälk, für die von mittelmässigen Familien Bogen.

Es half nichts; Bogen und Säulen sind bei richtiger Behandlung vollkommen entsündigt und werden herrschen bis ans Ende der Tage. Sobald man die Halle wölbte, (wie Alberti a. a. O.

doch auch verlangt) hatte das gerade Gebälk keinen Werth mehr; es machte das Gewölbe nur dunkel und war dabei nicht tragfähig. Denn auf die Weite der Intervalle konnte man doch nicht verzichten. Es blieb beschränkt auf oberste Stockwerke von Hallen, wo es dann meist von Holz construirt wurde und eine hölzerne Flachdecke trug. (Fig. 3.)



Fig. 3. Hof in S. Croce zu Florenz.

In der höhern Kunst wird das gerade Gebälke bisweilen angewandt zur Erzweckung eines Contrastes mit den Bogen. Brunellesco unterbricht an der Vorhalle der Capella de' Pazzi bei S. Croce in Florenz, Giuliano Sangallo am Klosterhof von S. M. Maddalena de' Pazzi höchst wirkungsreich das gerade Gebälk durch Einen grossen Bogen in der Mitte. (Sehr im Grossen und majestätisch wirksam: an Vasari's Uffizien das Versparen des Bogens auf den hintern Durchgang.)

Bramante's (nicht ausgeführtes) drittes Stockwerk um den grossen vaticanischen Hof, eine offene Säulenhalle mit geradem Gebälk und oblongen Mauerflächen darüber, als Contrast gedacht zu den Bogen und Pfeilermassen der zwei untern Stockwerke. [1] — In kleinen Dimensionen, wo die antiken Intervalle leicht zu behaupten waren, findet sich bisweilen eine anmuthige und strenge

[1] D'Agincourt, Archit. Taf. 57.

Anwendung des geraden Gebälkes. So im Hof des Pal. Massimi in Rom von Peruzzi. — Dass halbrunde Hallen ein gerades Gebälk forderten, versteht sich von selbst. Hof der Vigna di Papa Giulio.

Michelangelo's Conservatorenpalast auf dem Capitol; die Hallen mit geradem Gebälk auf Pfeilern, welche zur Versüssung des Eindruckes Säulen hart neben sich haben; ein wunderliches Compromiss verschiedener Elemente.

Neue Herrschaft des geraden Gebälkes in der Schule Palladio's. Man vergesse nicht, dass bis nach 1585 in Rom noch das Septizonium des Severus vorhanden war: drei offene Hallen über

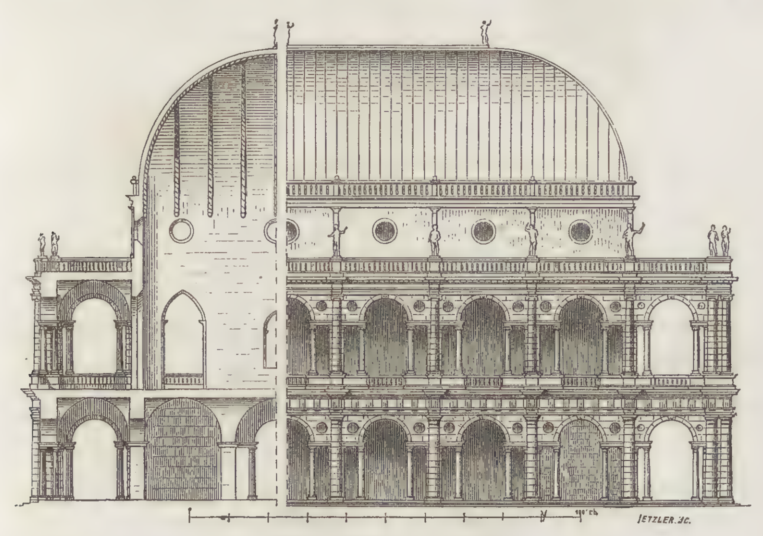


Fig. 4. Basilica zu Vicenza.

einander, alle korinthisch und mit geradem Gebälk. Palladio's Pal. Chieregati in Vicenza ist sichtbar davon inspirirt. — Unter den Werken der Nachfolger das riesigste Beispiel: die zwei Höfe des Collegio elvetico (jetzige Contabilità) zu Mailand, nach 1600 von Fabio Mangone.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts werden zwei schöne Motive häufiger: zwei gerade Gebälkstücke, auf Säulen ruhend, nehmen einen Bogen in die Mitte (schon an Bauten der diocletianischen Zeit, jetzt an Palladio's Basilica zu Vicenza, Fig. 4); — oder: gerade Gebälkstücke auf zwei Säulen wechseln mit Bogen ab. (Lieblingsform des Galeazzo Alessi und seiner Schule; über den Gebälkstücken verzierte runde oder ovale Vertiefungen mit Büsten.)

§. 36.

Die antiken Ordnungen im XV. Jahrhundert.

Unter den Säulenordnungen der Römer nahm die häufigste, in ihrer Art freieste und reichste, die korinthische, auch jetzt die erste Stelle ein. Doch wurde sie nur ausnahmsweise den feierlichern Mustern nachgebildet. Seltener erscheint einstweilen die ionische und die Composita (Fig. 5 u. 6); erst im XVI. Jahr-

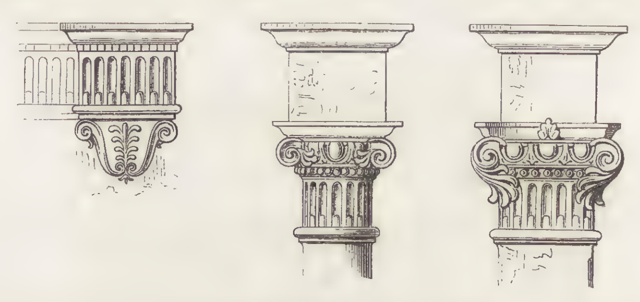


Fig. 5. Details aus den Servi zu Siena.

hundert wird die dorische ernstlich angewendet unter beständiger Concurrenz einer vermeintlichen toscanischen.

Von Alberti ausser de re aedificatoria L. VII, c. 6 bis 10 und 15 eine frühere Schrift I cinque ordini. [1] Unabhängig von

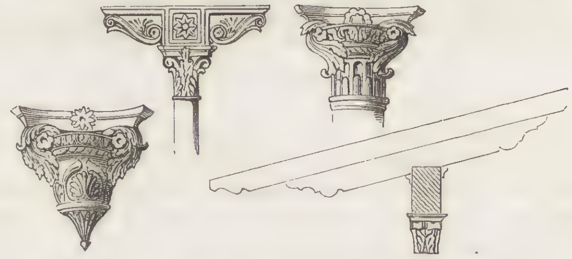


Fig. 6. Details aus der Badia bei Fiesole.

Vitruv gibt er das Resultat selbständiger Vermessungen und eigenen Nachdenkens. Der dorische Echinus ist ihm eine lanx (Schüssel); die ionische Volute erscheint ihm wie eine Rolle von Baumbast, welche über eine solche lanx herabhängt. (Gewiss dem wahren Ursprung gemässer als Vitruv's Vergleichung mit

---

[1] Opere volgari, Tom. IV. Vgl. auch Vasari IV, p. 54, 58, v. di Alberti.

Weiberlocken.) Das Stylobat oder Piedestal heisst bei ihm (z. B. L. IX, c. 4) arula, Altärchen; ein falsches Bild, das sich auch wohl formell durch falsche Ausbildung des betreffenden Stückes rächen konnte, und doch hätte jede andere Ableitung vielleicht noch mehr irre geführt.

Die Composita zuerst im Hof von Pal. Medici in Florenz? dann im Pal. Gondi. Alberti nennt sie die italische, »damit wir nicht gar Alles als Anleihe von aussen gelten lassen.« Die schönsten korinthischen Capitäle sind in der Regel die florentinischen einblättrigen, mit Delphinen und andern Phantasieformen (Fig. 7). In den Hallenhöfen wird durchaus nicht immer abgewechselt, sondern eher dieselbe Ordnung durch zwei, drei Stockwerke beibehalten.

§. 37.

Die Halbsäulen und vortretenden Säulen.

Halbsäulenordnungen auf Stylobaten, als Einfassung von Pfeilern mit Bogen, hauptsächlich in grössern Palasthöfen, auch im Innern von Kirchen, hatten ihr Vorbild an den untern Stockwerken der römischen Schaubauten, hauptsächlich des Colosseums und des Marcellustheaters. Vortretende Säulen mit vorgekröpften Gebälken, wie man sie an den Triumphbogen vorfand, wurden vor der Hand nur an Portalen angebracht.

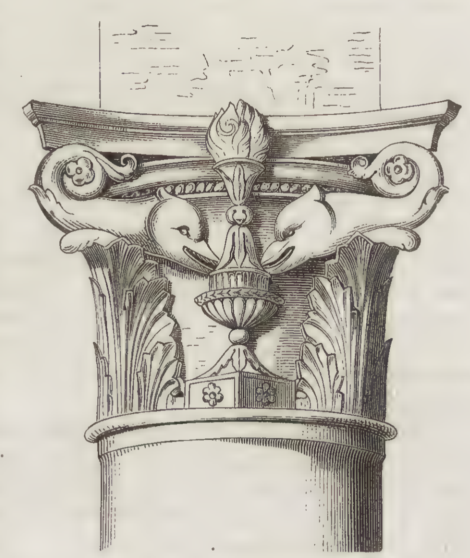


Fig. 7. Florentinisches Capitäl. (J. Stadler.)

Eine der frühesten Halbsäulenordnungen, diejenige an Alberti's Façade von S. Francesco zu Rimini (1447); dann die ziemlich schlanke im Hofe des Pal. di Venezia zu Rom (seit 1455) von Francesco di Borgo San Sepolcro.[1] Das berühmteste Beispiel am Palazzo Farnese s. unten. — Von den Kirchen des Florentiners Baccio Pintelli: S. Agostino und S. Maria del Popolo zu Rom, das Innere. — Selten

[1] Vasari IV, p. 9, im Comment. zu v. di Giul. da Majano.

wurde die Halbsäulenordnung auch für Façaden angewendet; erst mit Rafael und dann besonders um 1550 mit Alessi und Palladio mehren sich die Beispiele. Vgl. §. 54.

Die erste Kirchenfaçade mit frei vortretenden Säulen wäre (erst 1514) diejenige von S. Lorenzo in Florenz nach dem Plane Michelangelo's geworden; (die schon sehr weit gediehenen Vorbereitungen dazu Vasari I. p. 106, Introduzione). — Die vortretenden Säulen neben oberitalischen Kirchenportalen zählen nicht, weil sie nur Umdeutungen eines mittelalterlichen Motives sind und keine Ordnung bilden.

§. 38.

Der Pilaster und das Kranzgesimse.

Wie für die Pfeilerhöfe die untern Stockwerke der römischen Schaubauten, so wurde für die Façaden das oberste Stockwerk jener zum einflussreichen Vorbilde. Vom Obergeschoss des Colosseums hauptsächlich stammen die Pilasterordnungen.

Der römische Pilaster, eine in Flachdarstellung übertragene Säule (was die griechische Ante nicht war) hatte vortretende Säulen accompagniren helfen, sich zu jedem Mauerabschluss, zur Ecke hergegeben, auch wohl die Halbsäule oder vortretende Säule schlechthin ersetzt (z. B. an Prachtthoren). Reihenweise hatten ihn die Römer an jenen Schaubauten angewandt, um, nach Abschluss der untern Hallenstockwerke mit Halbsäulen, das Auge über die geschlossene Wandmasse des obersten Stockwerkes aufwärts zu leiten und letzterer ihre Schwere zu benehmen. Amphitheater in der Provinz (Pola, Nimes) hatten auch wohl Pilaster von unten auf. Ausser dem Colosseum kommt auch das Amphitheatrum castrense in Betracht, dessen obere Ordnung damals laut alten Abbildungen viel besser erhalten war. Endlich hatte auch das Mittelalter (und nicht bloss in Italien) die Gewöhnung an jede Art vertikaler Wandgliederung durch Mauerstreifen wach erhalten.

Die Renaissance verwandte nun den Pilaster ohne alles Bedenken und massenhaft; sie schätzte ihn schon als Repräsentanten ihrer geliebten Säule. — (Unbegreiflich die Verirrung Palladio's, der bisweilen auch Schwellung und Verjüngung von der Säule auf den Pilaster übertrug.)

Der Pilaster wird der Ausdruck des Strebenden und Ueberleitenden. Sein Einfluss auf die Stockwerkhöhen ist viel geringer als der der letztern auf ihn. — Alberti erwähnt (L. VI, c. 12) den Pilaster, aber nicht die Pilasterordnung, die er doch anwandte.

Der Pilaster tritt in verschiedene Verhältnisse zu der toscanischen Rustica, der venezianischen Incrustation und dem oberitalienischen Backsteinbau, sowohl an Kirchen als an Palast-

façaden. In jeder der drei Richtungen verlangt insbesondere die Frage der Gesimse, zumal des obersten Kranzgesimses eine eigene Lösung. Es ist eine Sache des feinsten Tactes, die Gesimse, welche sich nicht in Flachdarstellung umsetzen lassen, wie die zum Pilaster umgedeutete Säule, richtig zu den Pilastern und zugleich zum Ganzen zu stimmen.

Für das Kranzgesimse tritt die Frage ein: ob es mehr ein Gesimse des obersten Stockwerkes oder des ganzen Gebäudes sei? Ferner kommt eine allgemeine Voraussetzung in Betracht, welche während der ganzen guten Bauperiode herrschte: dass das Kranzgesimse eins sein müsse und keine Unterbrechung vertrage. Principielle Aussage hierüber bei Serlio L. IV, fol. 178 und zwar mit Berufung auf Bramante. Ausserdem verlangen in die allgemeine Harmonie verschmolzen zu werden: die Wucht des Sockels, die Massigkeit des Erdgeschosses, die Nuancirung der Fenster nach Stockwerken u. A. m.; namentlich bedingen sich Fenster und Pilaster in hohem Grade. Aus diesem und andern Elementen entsteht ein Scheinorganismus, der im Detail aus dem Alterthum entlehnt, in der Combination völlig neu ist und höchst wahrscheinlich als der bestmögliche Ausdruck für den Rhythmus der Massen, für die Architektur der Proportionen betrachtet werden darf. Gemäss dem Character der Zeit, welcher das Individuelle auf das Höchste entwickelte, offenbart sich auch hier eine freie Vielgestaltigkeit, aber eine gesetzliche, von aller Phantastik entfernte.

§. 39.

Die Rusticafaçade von Florenz und Siena.

Der florentinische Burgenbau aus Quadern wird von jeher die Vorderseite derselben roh gelassen haben; es genügte die genaue und scharfe Arbeit an den Kanten. Als die Burgen zu Palästen wurden, behielt man diese s. g. Rustica bei, und das Gebäude war damit als ein adeliges oder öffentliches bezeichnet. Mit der Zeit gesellte sich hiezu Absicht und künstlerisches Bewusstsein und so wurde der florentinische Palast ein gewaltiges Steinhaus, dessen Eindruck auf Wenigkeit und Mächtigkeit der einzelnen Elemente beruht.

(Die stolze Festigkeit dieser Façaden und ihre Wirkung auf die Phantasie. Ihre Vornehmheit: »non esser cosa civile,« vgl. §. 9, bei Anlass des Pal. Strozzi.)

Nach einer Rechtfertigung aus unfertigen, irrig für vollendet gehaltenen Römerbauten (Porta maggiore in Rom, Amphitheater von Pola und Verona etc.) sah sich erst das XVI. Jahrhundert um; die Frührenaissance behandelte die Rustica ohne alle kümmerliche Rücksicht auf Rom als Hauptausdrucksmittel des mäch-

tigsten monumentalen Willens und machte damit erst recht einen wahrhaft römischen Eindruck. Die wichtigsten florentinischen und sienesischen Paläste sind diejenigen mit Rustica ohne Pilaster. Die Rustica in ihren verschiedenen Abstufungen, je nach den Stockwerken und auf andere Weise, ist hier ein freies nach Belieben verwendbares Element der Kunst geworden. Den einzigen grossen Gegensatz bildet das Kranzgesimse, neben welchem jedoch ein weit vortretendes Sparrendach sich noch lange behauptet. Vgl. unten §. 91.

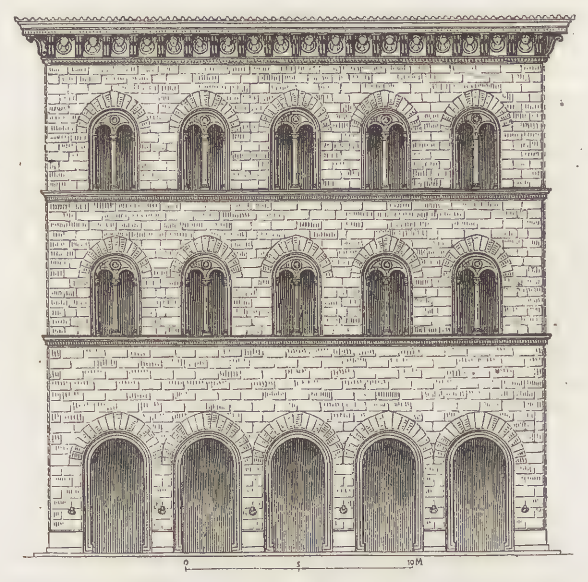


Fig. 8. Pal. Spannocchi zu Siena.

Ein Verzeichniss von dreissig zwischen 1450 und 1478 erbauten Palästen bei Varchi III, p. 107, worauf noch ein Nachtrag folgt, beweist die allgemeine Verbreitung des Baugeistes. — Von Michelozzo: Pal. Medici (Riccardi) mit unsymmetrischer Façade, abgestufter Rustica und prachtvoll schwerem Kranzgesimse. — Brunellesco: Pal. Pitti, eine völlig regelmässige Anlage, deren einziges besonderes Prädicat die geringere Ausdehnung des obersten Stockwerkes ist; höchst majestätische Wirkung; ein Bild der höchsten Willenskraft und Verzichtung auf allen Schmuck. — Giuliano da Majano und Cronaca: Pal. Strozzi, leichter und schwungvoller mit schönstem Verhältniss der Stockwerke und einem glatten Fries unter dem berühmten Kranzgesimse. — Giuliano da Sangallo: Pal. Gondi und vielleicht Pal. Antinori u. a. m.

In Siena: von Bern. Rossellino: Pal. Nerucci. — Von Cecco di Giorgio: Pal. Piccolomini und Pal. Spannocchi (Fig. 8). Siena hatte bis jetzt sehr am Backstein gehangen; diese Bauten sind die ersten grossen Steinpaläste. Anderes wie z. B. der niedliche Pal. Bandini-Piccolomini und die kleinen Kirchen dieser Zeit zeigt am Backsteinbau steinerne Gliederungen.

Nuancen der Rustica: das Weglassen der verticalen Fugen; das Glattbleiben des obersten Stockwerkes; Cronaca gibt gerne



Fig. 9. Pal. di Venezia zu Rom.

bloss den Ecken die volle Rustica, den Flächen aber eine gedämpfte oder überhaupt nur Rustica an den Ecken.

Das florentinische Kranzgesimse hatte zum Vorgänger gehabt einen Zinnenkranz mit weit vorragenden Consolen (so noch im XV. Jahrhundert am Pal. di Venezia zu Rom, Fig. 9); daher war das Auge schon an eine mächtige Bildung und starke Schattenwirkung gewöhnt. Vollendet und unübertrefflich dasjenige am Pal. Strozzi; Cronaca ahmte ein in Rom befindliches Gesimsstück in richtiger Vergrösserung nach, vgl. Vasari VIII, p. 117, s. v. di Cronaca, wo er desshalb auf das Höchste gerühmt, Baccio

d'Agnolo aber, wegen seines Kranzgesimses an Pal. Bartolini bitter getadelt wird; letzteres war ebenfalls aus Rom, aber in unrichtiger Proportion entlehnt.

Neben diesen vorherrschend korinthischen sehr kostspieligen Steinkränzen behauptet sich das vorragende Dach mit hölzernen oft reich und schön gebildeten Sparren. Dieselben setzen fast unmittelbar über dem Mauerabschluss, etwa über einem Eierstab an. (Pal. Antinori etc.) Merkwürdige Nachwirkung in Stein: die Vorhalle von S. Maria delle grazie bei Arezzo, mit hängenden verzierten Steinplatten, die drei Braccien weit vortreten. [1] Durch

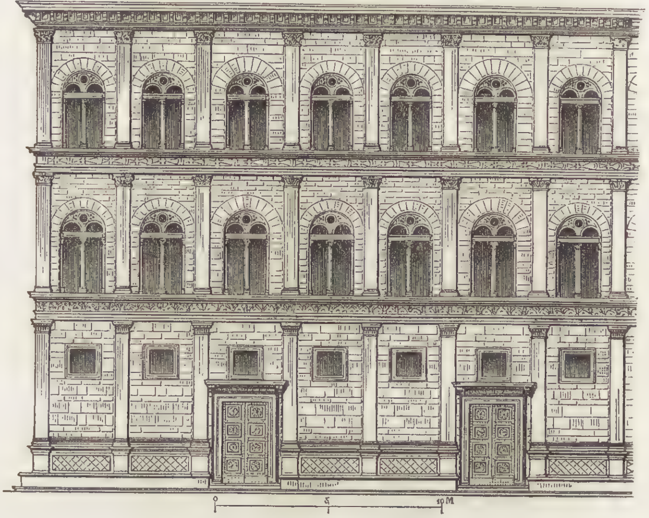


Fig. 10. Pal. Ruccellai zu Florenz.

diesen Zwiespalt kam in die Bildung aller Kranzgesimse überhaupt ein starkes Schwanken. Der edelzierlichen Porta S. Pietro in Perugia (§. 109) fehlen die Theile von Zahnschnitt und Eierstab aufwärts, wahrscheinlich weil 1481 die Behörde plötzlich andere Details verlangte als die, welche der Meister, Agostino von Florenz, wollte. [2]

§. 40.

Die Rustica mit Pilasterordnungen.

Von Florenz ging dann auch der erste Versuch aus, die Rusticafaçade durch Pilasterordnungen und zwar mehrere über

[1] Vasari V, p. 136, s. v. di Ben. da Majano. Vgl. Fig. 2 auf S. 47. — [2] Mariotti, Lettere pittoriche perugine, p. 98.

einander, sammt ihren Gesimsen und Sockeln auf neue Weise zu beleben. Zur völligen Reife gedieh das Motiv erst durch Bramante. [1]

Bern. Rossellino: Pal. Pius II. in Pienza (1462), wo Rustica und Pilaster auf einem Kernbau incrustirt sein sollen. [2] — L. B. Alberti: Pal. Ruccellai in Florenz (etwa 1460 bis 1466); die Rustica sehr gemässigt, um die Pilaster nicht zu übertönen (Fig. 10). Der Versuch fand zunächst keine Nachfolge. (§. 53.)

Bramante, von seiner oberitalischen Zeit her sehr an die

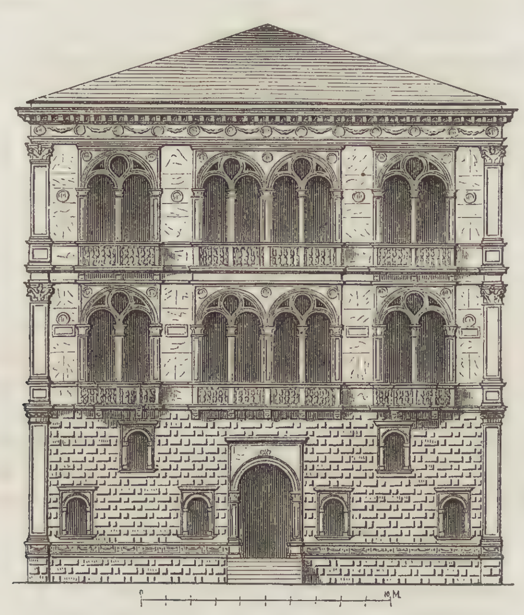


Fig. 11. Pal. Corner-Spinelli zu Venedig.

Anwendung der Pilaster gewöhnt, gab nach 1500 in Rom an den Façaden der Cancelleria und des Pal. Giraud das Vollendete: das Erdgeschoss blosse Rustica; an den Obergeschossen die Pilaster zu zweien gruppirt und zur Rustica und zu den Fenstern aufs Feinste gestimmt; das Kranzgesimse das des ganzen Gebäudes und doch mit den Pilastern des obersten Geschosses in völliger Harmonie; ein Problem zu dessen Lösung einstweilen nur Bramante befähigt war.

---

[1] Ob diess die frühesten Pilasterordnungen überhaupt sind? oder ob es etwa noch frühere an Palästen mit glatten Mauern gab? — [2] Campani vita Pii II, bei Murat. III, II, Col. 985. (In den Comment. Pii II, L. IX, p. 425, wird man darüber im Ungewissen gelassen.) Abgeb. in Lübke's Gesch. der Architektur, 3. Aufl. S. 658.)

§. 41.

Die Rustica ausserhalb Toscana's.

Im XV. Jahrhundert tritt die Rustica ausserhalb Toscana's unsicher und nur wie eine florentinische Mode auf und mischt sich gerne mit fremdartigen Elementen. Neapel: Pal. Colobrano 1466 mit zaghafter Zierlichkeit des Gebälkes und des Portals. — Bologna: Erdgeschoss des Pal. del Podestà 1485 mit geblümter Rustica »in modum rosarum« und Halbsäulen dazwischen.[1] — Erdgeschoss des Pal. Bevilacqua, mit diamantirter Rustica. — Ferrara: noch preziöser, Pal. de' Diamanti 1493. — Rom: die zum Theil guten und auch schon mit Pilastern versehenen vorbramantischen Bauten, wie z. B. Governo vecchio. — Venedig: die unglückliche Façade von S. Michele 1466; das Erdgeschoss des edeln Pal. Corner-Spinelli (Fig. 11).

§. 42.

Venedig und die Incrustation.

Sowie Florenz die Stadt der Rustica, so ist das sichere und ruhige, auf enge Pracht und daher auf kostbares Material angewiesene, selbst an Mosaik gewöhnte Venedig die Stadt der Incrustation. Nachdem sich der Kirchenbau derselben lange Zeit mässig und der Profanbau (mit Ausnahme des marmornen Teppichmusters des Dogenpalastes) gar nicht bedient, sondern den Backstein gezeigt hatte, brachen mit einer letzten und höchsten Steigerung des Luxus alle Schleusen der Stoffverschwendung auf.

Pii II. Comment. L. III, p. 148, etwa 1460: »Urbs tota latericia pulcherrimis aedificiis exornata; verum si stabit imperium, brevi marmorea fiet; et iam nobilium patriciorum aedes marmore undique incrustatae plurimo fulgent auro.« — Die Vergoldung des Helmes am Marcusthurm hatte schon viele tausend Ducaten gekostet. — Sabellico's Besuch in der Bauhütte der Certosa S. Andrea, wo die Steine wahrscheinlich für die Façade fertig lagen, um 1490: lauter inländische Arten aus verschiedenen Gruben am Fuss der Alpen, wetteifernd mit dem lakonischen, synnadischen, thasischen, numidischen, augusteischen Stein, auch mit dem Ophit.[2] Ausserdem aber bezog man noch immer vielen Marmor von Paros und Steine verschiedener Art von andern Inseln des Archipels.[3] Auch Lieferungen von Incrustationen für

---

[1] Bursellis, bei Murat. XXIII, Col. 906. — [2] Sabellicus, de situ Venetae urbis, L. III, fol. 92 (ed. Venez. 1502). Ueber diese Namen, deren richtige Anwendung der Autor verantworten mag, vgl. Ottfr. Müller, Archäologie, §. 268. — [3] Sabellicus, l. c., fol. 86, 87; Sansovino, Venezia, fol. 141.

andere Städte gingen über Venedig.[1] Es bildete sich bei den vornehmen Venezianern eine Steinkennerschaft aus. Die sonst so kunstsinnigen venezianischen Gesandten bei Hadrian VI. (1523) kamen doch in die grösste Ekstase beim Anblicke von Porphyr, Serpentin und andern römischen Prachtsteinen.[2] An Kenner dieser Art dachte vielleicht Serlio bei seinem Project einer mit bunten Incrustationsfragmenten zu verzierenden Loggia.[3]

Im damaligen Rom ist die Incrustation an Bauten, zumal profanen, schon eine fast unerhörte Ausnahme und nur bei einem nahen päpstlichen Verwandten möglich. Lettere pittoriche I. 33, über einen incrustirten Palasthof des Lorenzo Medici. Die Fundstücke von Porphyr, Serpentin, Giallo, Paonazetto, Breccien etc. aus den Ruinen wurden sonst bereits für den Schmuck von Altären u. dgl. aufgehoben, und Peruzzi brauchte 1532 eine Specialerlaubniss, um nur vier Saumthierlasten von dergleichen nach Siena bringen zu dürfen, für den Hochaltar des Domes.[4] — Florenz hatte die Incrustation gehabt und sie überwunden; Alberti, welcher[5] die Technik angibt, hatte sie an der Façade von S. M. novella angewandt, nur weil schon das XIII. Jahrhundert unten damit begonnen hatte.

In Venedig wollte sich sogar die Vergoldung, im Innern der Paläste viel gebraucht, auch der Façaden bemächtigen; nur ein Staatsverbot verhinderte es.[6] Comines fand 1494 am Dogenpalast wenigstens den Rand der Steine zollbreit vergoldet.[7] — Flüchtige Vergoldung einzelner Bautheile bei Festen kommt auch sonst vor, z. B. an Fenstern, Consolen und Oberschwellen bei einer fürstlichen Hochzeit zu Bologna, Ende des XV. Jahrhunderts,[8] an Säulen, Simsen und Pforten des Pal. Medici in Florenz 1536 beim Empfang Carls V.[9] Das schönste Privathaus von Ferrara war 1442 »tutta mettuda,« d. h. »messa ad oro di ducato,« doch wohl nur im Innern.[10] — An und für sich war manche Incrustation so theuer als eine ganz solide Vergoldung und das Verbot der letztern hatte wohl nur den Zweck, den Neid gegen Venedig nicht zu steigern.

§. 43.

Verhältniss der Incrustation zu den Formen.

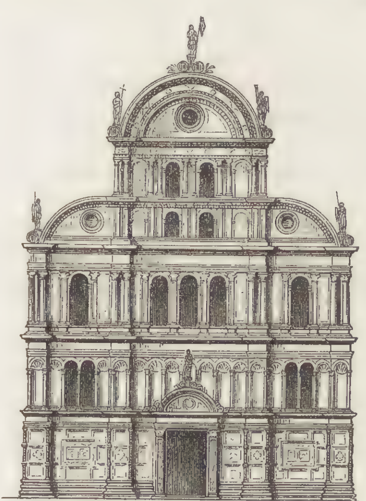
Die Incrustation neigt sich unvermeidlich dem Decorativen zu auf Kosten des Architektonischen. Der Styl der Frührenais-

---

[1] S. Gaye, carteggio, I, p. 176, für S. Petronio in Bologna im J. 1456. — [2] Tomaso Gar, relazioni etc. I, p. 104, s. — [3] L. VII, p. 106. — [4] Milanesi III, p. 114. — [5] L. VI, c. 10, vgl. c. 5. — [6] Sabellicus l. c. L. II, fol. 90. — [7] L. VIII, chap. 15, oder nach anderer Zählung Charles VIII, chap. 21, vgl. §. 162. — [8] Beroaldi orationes, fol. 27, Nuptiae Bentivolorum. — [9] Lettere pittoriche III, 12. — [10] Diario ferrar., bei Murat XXIV, Col. 199.

sance in Venedig verdient sogar kaum noch den Namen eines Baustyles. Es fehlte an eigentlichen Architekten, oder wenn sie vorhanden waren, so konnten sie nicht aufkommen. Auch bei der höchsten Stoffpracht hätte man edler und kräftiger componiren können. Die Architekturen auf den Bildern Mantegna's und seiner Schule, auch auf den Legendenbildchen Pisanello's in der Sacristei von S. Francesco zu Perugia stellen öfters Incrustationsbauten dar, wie sie Venedig nicht hat. — Ueber die richtige Anwendung der Incrustation an der Certosa bei Pavia siehe unten §. 71.

Alles geht aus von der schönen polirten Erscheinung der einzelnen Platte von Marmor irgend einer Farbe, von Porphyr, Serpentin etc. Sie werden symmetrisch gruppirt und mit Streifen contrastirender Farben umgeben. Der Pilaster als Ordnung fände hier keine Gunst; er dient nur als Abschluss der verzierten Massen, als Ecke, und wenn man die horizontalen Gesimse und Sockel dazu rechnet, als Einrahmung. Die prachtvollen Arabesken, womit man ihn häufig anfüllt, sind desshalb auch oft identisch mit denjenigen der Friese, das vertikale Ziermotiv mit dem horizontalen. Immer erhält der Pilaster ein eigenes Rahmenprofil und oft in seiner Mitte eine runde Scheibe aus irgend einem farbigen Steine, deren Stelle auch wohl ein Relief (§. 236) einnimmt. Der Ruhm der Gebäude hängt mehr von diesen Arabesken ab, als von dem baulichen Gehalt; ihre Urheber werden gerne genannt, z. B. Sansovino, Venezia, fol. 86 bei Anlass der Pforte von S. Michele, deren Zierrathen von Ambrogio da Urbino herrührten. Als Tullio Lombardo seine Friese (für welchen Bau wird nicht gesagt) in Treviso vollendet hatte, wurden sie im Triumph durch die Stadt geführt. [1]


Fig. 12. S. Zaccaria in Venedig.

Der Styl dieser Arabesken ist von der Decoration höchsten Ranges entlehnt. Oft geht unter dem Fries noch ein zweites, ebenfalls verziertes Band hin. Die eigentliche Gesimsbildung bleibt dagegen vernachlässigt wie Alles, was nicht zur Pracht gehört.

[1] Pompon. Gauricus de sculptura, bei Jac. Gronov. thesaur. graec. antiqq. Tom. IX, Col. 773.

Zwischen Pilaster oberer und unterer Stockwerke ist kein Unterschied. Die einzelnen Gebäude: S. Zaccaria (Fig. 12), S. M. de' Miracoli, S. Giovanni Crisostomo und andere Kirchen desselben Typus. Die Paläste Trevisan, Malipiero, Manzoni - Angaroni, Dario, Corner-Spinelli (Fig. 11), Grimani a San Polo und andere; die älteren Scuole.

Die Paläste werden gerettet durch die Schönheit des aus der gothischen Zeit ererbten Compositionsmotives. (§. 21, 94.) Wo dieses nicht vorhält, wie z. B. im Hof des Dogenpalastes, zeigt sich der Prachtsinn in seiner vollen Rathlosigkeit. Der einzige Palast mit ernsterer Durchführung der antiken Ordnungen, und zwar zum Theil in Halbsäulen, lässt bei allem Luxus und Geschmack die florentinische Schule schmerzlich entbehren: Pal. Vendramin-Calergi, 1481 von Pietro Lombardo.



Fig. 13. Scuola di S. Marco zu Venedig.

An den Fronten der Kirchen (S. Zaccaria) und der Scuole (bes. Scuola di S. Marco, Fig. 13) wird unbedenklich der ganze Vorrath von Incrustationen, Pilastern und andern Zierformen im Dienste von kindlich spielenden Compositionen aufgebraucht; halbrunde oder sonst geschwungene Mauerabschlüsse, bisweilen prächtig durchbrochen als Freibogen. An der Scuola di S. Rocco (1517) wurde das neue Motiv frei vortretender Säulen aufgegriffen (§. 37) und dieselben gleich mit Blumen umwunden.

Wo wäre die moderne Baukunst geblieben, wenn sie dem venezianischen Kunstschreinergeist und Juweliergeist dauernd in die Hände gefallen wäre? Wie sehr würde man in Venedig selbst die Bauten des Florentiners Jacopo Sansovino und seiner Schule vermissen, durch welche erst die ausgebildete Hochrenaissance sich hier Bahn brach.

§. 44.

Oberitalien und der Backsteinbau.

Der Backsteinbau hat seit Anbeginn aller Kunst wohl nie selbständig seine eigenen Formen geschaffen. Seit Aegypten für Steinbalken über Steinpfeilern eine bestimmte Ausdrucksweise

hervorbrachte, gab der Steinbau im Ganzen überhaupt die Formen an. Der Backstein, durch jene uralten Präcedentien befangen und Jahrhunderte hindurch als blosser Ersatz des Steines gebraucht und nach Kräften verhehlt, spricht auch in den wenigen römischen Beispielen, wo er zu Tage tritt, die Formen des Steines nach.

Rom wendet den Backstein bei seinen riesigsten Bauten, wie bei seinen Privathäusern (Pompeji) an, aber dort mit einer marmornen, hier mit einer Stuccohülle. Monumental behandelt und offen zugestanden findet man ihn fast nur am Amphitheatrum castrense (§. 38), an dem Denkmal beim Tavolato und am sog. Tempio del Dio redicolo bei Rom. An diesen beiden Grabmälern sind die reichen classischen Formen auf eine so kostspielige Weise hervorgebracht, dass man annehmen darf, der Backstein sei vorgezogen worden, nur um künftige Grabschänder durch Unwerth des Stoffes abzuhalten. Die bei Vitruv und Pausanias erwähnten Backsteinbauten waren theils erweislich, theils wahrscheinlich mit Mörtel oder Incrustation bedeckt, und selbst am Philippeion [1] könnten wenigstens die Gliederungen von Stein gewesen sein.

Vielleicht den höchsten Grad von relativer Unabhängigkeit erreichte zur gothischen Zeit der Backsteinbau in Oberitalien, sowohl südlich vom Po (Via Aemilia von Piacenza bis Ancona) als auch im Mailändischen und Venezianischen, obwohl hier mit stärkerer Zuthat steinerner Gliederungen. Man begann wohl anfänglich mit Backstein, weil der Stein theuer war, fuhr aber dann mit eigener Lust und in hoher Vollendung der Technik fort. Der Verpflichtung auf Spitzthürmchen, Giebel und Strebebogen soviel als ledig, gestaltete man Fenster, Gesimse und Portale im Geiste des Stoffes auf das Prachtvollste um. Der Steinbau entlehnte jetzt sogar Formen vom Backsteinbau. (So einige Details an der Marmorfaçade des Domes von Monza.)

Das stolze Vorurtheil für diese Prachtformen war stark genug, um das Eindringen der Renaissance zu verzögern und selbst einen Filarete, (§§. 22 u. 31) trotz seinem Fluch über das Gothische, am Ospedal maggiore zu Mailand zu spitzbogigen Fenstern zu nöthigen; er füllte wenigstens das Detail derselben mit seinem geschmackvollen Renaissancezierrath an. Dasselbe that er oder ein ungenannter Nachfolger an einem höchst zierlichen Privatpalast, der im vorigen Jahrhundert demolirt wurde, aber in einer Abbildung bei Verri, Storia di Milano, weiterlebt.

---

[1] Paus. V. 20. s.

§. 45.
Die Backsteinfaçade.

Allein auch die Renaissance wird in diesen Gegenden und in diesem Stoffe mit einem freien Sinn auf höchst eigenthümliche Weise gehandhabt, so dass das Auge von dem, was sie hier nicht gibt, nichts vermisst. Dem grossen Reichthum an Compositionsgedanken entspricht ein feiner und heiterer Schönheitssinn im Einzelnen. (Man muss sich hier immer von Neuem sagen, dass ohne die grossen Florentiner auch die Bolognesen und Lombarden doch nicht aus ihrer zwar reichen aber schon zweifelhaft gewordenen Gothik herausgekommen wären.)



Fig. 14. Pal. Fava in Bologna, Façade. (Nohl)

An den Palastfaçaden war eine Einschränkung der antiken Formen schon dadurch vorgeschrieben, dass die nothwendig zarte aus kleinen Theilen bestehende Gesimsbildung sich nicht leicht mit Pilastern vertrug, deren Grösse sich doch hätte nach der Höhe der Stockwerke richten müssen. Ueberhaupt wäre jede strengere antiquarische Logik hier vom Uebel gewesen.

Bei den Palästen von Bologna gehören die Erdgeschosse zu den fortlaufenden Strassenhallen; für ihre backsteinernen Säulen mit den reichen fröhlichen Sandsteincapitälen irgend eine bestimmte dorische oder korinthische Proportion zu verlangen, wäre Thorheit; schon das Auge würde bei der Grösse der Intervalle durch eine zu schlanke Bildung beunruhigt (Fig. 14). (Man musste ohnehin solche Backsteinsäulen später oft zu Pfeilern verstärken. Serlio[1] beschreibt das Verfahren. Wo die Mit-

[1] L. VII, p. 156.

tel reichten, ersetzte man sie auch wohl im Laufe der Zeit durch Marmorsäulen, so 1495 in einem Klosterhof zu Ferrara. [1] Die Archivolten der Bogen sind reich, aber nicht sonderlich antik profilirt (Fig. 15); über einem Sims folgen die (im Backstein unvermeidlich) rundbogigen Prachtfenster mit ihrem Palmettenschmuck oben und auf den Seiten; über einem zweiten Sims in der Regel ein Fries mit kleinen Fenstern und dann das Kranzgesimse aus lauter kleinen und dicht stehenden Consolen. So ist über eine meist glücklich eingetheilte Façade an den gehörigen Stellen und mit weiser Oekonomie ein gleichartiger Reich-

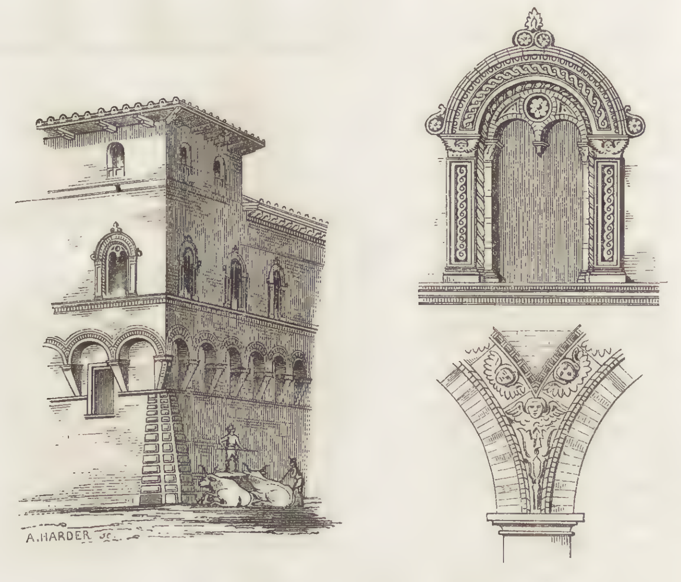


Fig. 15. Palast zu Bologna. (Nohl).

thum von Zierformen ausgebreitet, alles innerhalb Eines liebevoll behandelten monumentalen Stoffes. — Pilasterordnungen würden hier einen unerträglichen Zwiespalt zwischen den untern Hallen und dem Kranzgesims hervorgerufen haben. Wo sie, unter besondern Umständen, doch vorkamen, da meint der Stadtchronist zum Jahr 1496, [2] das sei »more romano« gebaut. — Graziös und reich, aber sehr unharmonisch durch Pilaster und andern Schmuck: Pal. Roverella in Ferrara.

[1] Diario ferrar. bei Murat. XXIV, Col. 314. — [2] Murat. XXIII, Col. 913.

§. 46.

Backsteinhöfe und Kirchenfaçaden.

In den Höfen der Paläste und Klöster sind die Formen meist architektonisch reicher, auch wohl mit eigentlicher Decoration gemischt, die Säulen fast immer von Stein. Die zwei berühmten Backsteinhöfe der Certosa bei Pavia (Fig. 16), mit Medaillons und vortretenden Statuen und kräftigstem Reichthum aller Zierformen. — In Mailand nicht sowohl die öffentlichen Gebäude (Broletto, ältere Höfe des Ospedal maggiore) und die Klöster des XV. Jahrhunderts wichtig, als vielmehr einige Privatpaläste, z. B. Casa Frigerio bei S. Sepolcro; über der Säulenhalle die Backsteinbogen mit Medaillons dazwischen; die Fenster obwohl Backstein, doch bisweilen schon geradlinig; Simse und Kranzgesimse sehr schön zum Ganzen componirt. — In Pavia: ein herrlicher, nur theilweise erhaltener Palasthof gegenüber vom Carmine. — In Bologna: über der Hofhalle statt des geschlossenen Stockwerkes gerne eine Oberhalle von doppelter Säulenzahl (Fig. 17 u. 18). Das edelste und zierlichste Beispiel: der Hof von Pal. Bevilacqua (§. 41), nach meiner Vermuthung von Haspero Nadi, welcher 1483 das Motiv des Erdgeschosses fast genau wiederholte an der Halle bei S. Giacomo. Von Klosterhöfen: der bei S. Martino maggiore. — In Ferrara: Fragment des Hofbaues an Pal. della Scrofa.



Fig. 16. Aus dem Hofe der Certosa bei Pavia.

Die Pilasterordnungen wurden einstweilen für die Kirchen verspart, hier aber nicht selten von Stein aufgesetzt. — Ueber

die Composition der Kirchenfaçaden §. 70. Bramante in den ihm zugeschriebenen mailändischen Bauten schwankt: am Aeussern von S. Satiro die schöne und ziemlich strenge korinthische Pilasterordnung rein in Backstein (?); am Chorbau alle Grazie sind Pilaster, Wandcandelaber, Gesimse und Medaillons von Stein aufgesetzt (Fig. 19); am Vorhof von S. Maria presso S. Celso, einer classisch reinen Backsteinhalle, die Halbsäulen doch von Stein, ihre Capitäle von Erz.

Fig. 17. Hof im Pal. Fava zu Bologna. (Nohl.)

Ob die Backsteinkirchen von Crema, la Madonna und Spirito santo, laut dem Anonymus des Morelli »de forma bellissima, de elegante forma,« noch vorhanden, ist mir nicht bekannt.

§. 47.

Die Formen des Innern.

Von dem Innern antiker Gebäude war, als die Studien der Florentiner begannen, zwar sehr viel mehr als jetzt, doch ausser dem Pantheon kaum mehr ein unverletztes Beispiel erhalten, und ohnehin war die antike Innenbaukunst wesentlich eine nach Innen gewandte Aussenbaukunst gewesen. Den einzigen sehr wesentlichen Einfluss mussten jetzt die antiken Gewölbe üben.[1] Für Gesims- und Pilasterbildung des Innern, für Wandeintheilung u. dergl. war das Pantheon bei Weitem die Haupturkunde. Für die Tonnengewölbe kam die bessere Erhaltung des Venus- und Romatempels in Betracht.

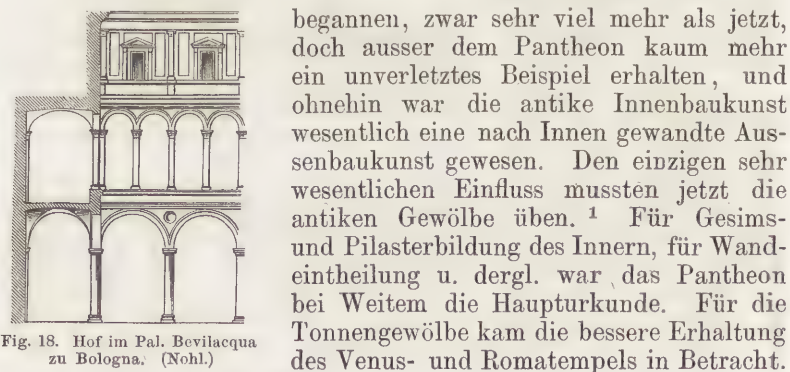
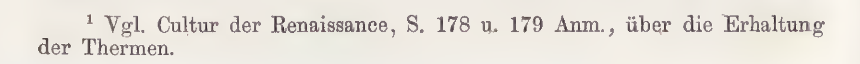


Fig. 18. Hof im Pal. Bevilacqua zu Bologna. (Nohl.)



[1] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 178 u. 179 Anm., über die Erhaltung der Thermen.

Die grösste constructive Aufgabe nimmt Brunellesco mit seiner florentinischen Domkuppel gleich vorweg; neben dieser scheint alles Andere leicht und kommt nur als theurere oder wohlfeilere, dauerhaftere oder flüchtigere Praxis in Frage. [1]



Fig. 19. S. Maria delle Grazie zu Mailand.

(Früheste schriftliche Theorie des Wölbens überhaupt bei L. B. Alberti, [2] nach den Kategorieen fornix (Tonnengewölbe), camera (Kreuzgewölbe) und recta sphaerica, scil. testudo (Kuppel); er verlangt das Wölben für die Kirchen wegen der dignitas und Dauer und auch für die Erdgeschosse der Paläste.)

---

[1] Ueber den Bau der Kuppel ist mehr als Vasari zu beachten die ältere vita anonima di Brunellesco, ed Moreni, p. 151—182. Laut p. 162 u. 164 war das Zwischenstockwerk mit den Rundfenstern schon vor Brunellesco's Anstellung vorhanden. — [2] De re aedificatoria, L. III, c. 14, vgl. V, c. 18 u. VII, c. 11.

§. 48.

Die Gewölbe der Frührenaissance.

Das Erste und Bezeichnendste ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe, dessen wesentlichster Vortheil jetzt allerdings wegfiel, da oblonge Räume, für deren harmonische Bedeckung es so wesentlich ist, entweder nicht mehr gebildet oder mit andern Gewölben bedeckt wurden.

Das Gothische des Nordens hatte seine eigenthümlichste Schönheit in oblongen Raumeintheilungen entwickelt. Vielleicht ist das oblonge Kreuzgewölbe an sich schöner als das quadratische. Nun braucht man das Kreuzgewölbe fortwährend, aber verhehlt. Der einzige Florentiner, der es in seinen meisten Kirchen offen anwendet, Baccio Pintelli, (§. 76 u. 77) geräth damit in Nachtheil gegen die Gothik, schon weil er das kräftig sprechende Gurtwerk entbehrt. Der letzte, welcher mit Gurtwerk und mit oblongen, quer über ein Kirchenschiff laufenden Kreuzgewölben eine leichte und edle Wirkung erzielt, ist Dolcebuono im Monastero maggiore zu Mailand, um 1500. (§. 23 u. 76.) — Aechte Kreuzgewölbe derselben Zeit (?) auch noch im Appartemento Borgia des Vaticans.

Der eigentliche Lebensausdruck des gothischen Gewölbes waren die aus den Pfeilern emporsteigenden Gurte und Rippen, zwischen welchen die Kappen nur als leichte Füllungen eingespannt wurden. Für die Renaissance, welche über den Stützen ein antikes Gebälk herrschen lässt, und überhaupt alle schwebenden Theile durch starke Horizontalen von ihren Trägern trennt, ist das Gewölbe eine deckende Masse. Der strengere Detailausdruck derselben ist die römische Cassette; den reichern Ausdruck übernimmt eine rasch und hoch entwickelte decorative Kunst. (§. 171.) Letztere ist eine besondere Todfeindin des Kreuzgewölbes in seiner strengen Form; dagegen kann sie sich in das verhehlte, in der Mitte zur sphärischen Fläche ausgebildete sehr gut schicken.

Die Cassetten jeder Art, auch die sich concentrisch verjüngenden, rechnete Alberti [1] auf dem Papier aus, selbst für sechsseitige und achtseitige Räume und ermittelte deren Ausführung in Ziegel und Stucco. (§. 173.) — Seine Cassetten in der Bogenleibung der Thür von S. M. novella vielleicht die frühesten der modernen Kunst? — Die Darstellung der Cassetten in Stucco scheint dann Bramante besonders vervollkommnet zu haben. [2] — Statt aller Gurten und Rippen jetzt bald nur Ränder.

---

[1] l. c. L. VII, c. 11. — [2] Vasari VII, p. 136, 139, v. di Bramante.

Indess hat die Frührenaissance, die Kreuzgewölbe abgerechnet, noch durchgängig die constructive Form des Gewölbes zu Tage treten lassen. Vorherrschende Formen: das Tonnengewölbe von halbrundem oder elliptischem Durchschnitt, oft mit einschneidenden Kappen von beiden Seiten; das kuppelichte, sog. böhmische Gewölbe, ebenfalls wohl mit einschneidenden Kappen;



Fig. 20. Capella Pazzi zu Florenz. (J. Stadler.)

die Reihenfolge von flachern oder höhern Kuppeln oder kuppelichten Gewölben.

Das Tonnengewölbe in seiner Mitte durch Eine Kuppel unterbrochen; ungemein schön im Kleinen (Fig. 20), z. B. an den Vorhallen der Cap. de' Pazzi in Florenz (Brunellesco) und der Umiltà in Pistoja (Vitoni); grösser im Hauptschiff einzelner oberitalischer Kirchen. (§. 74.) (Das Tonnengewölbe in Mailand schon an romanischen Kirchen: S. Babila, S. Celso, d. h. die alte Kirche, S. Sepolcro etc.) — Cupoletten verschiedener Art, auch backofenförmige sog. Klostergewölbe. Eigenthümlich eine

Anzahl kleinerer Kuppeln des XV. Jahrhunderts in der Art stark aufgewehter Regenschirme mit kleinen Rundfenstern ringsum. (Die mit Hülfe der Decoration und für deren Zwecke umgestalteten Gewölbeformen des XVI. Jahrhunderts siehe unten.)

VII. Kapitel.

Die Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts.

§. 49.

Vereinfachung des Details.

Mit dem Eintritte des XVI. Jahrhunderts vereinfacht und verstärkt sich das bauliche Detail. Es war ein neuer Sieg des florentinischen Kunstgeistes über das übrige Italien. Das aussertoscanische Italien der Frührenaissance war mehr von den ornamentalen Arbeiten der Florentiner als von der einfachen Grösse ihrer Bauten berührt worden; jetzt erst siegt, nicht die Einzelform, sondern der Geist eines Pal. Pitti, Pal. Gondi, Pal. Strozzi (§. 39) überall. Wenn auch Bramante (1444—1514), von welchem nun das Meiste abhing, ein Urbinate war, so ist doch wohl die grosse Veränderung, die um 1500 in ihm vorging, am ehesten durch ein längeres Verweilen in Florenz zu erklären. Dazu kamen dann seine Vermessungen in Rom. (§. 27.) Das gesteigerte Studium des Vitruv (§. 28) ist von dieser neuen Richtung theils Wirkung, theils Ursache, je nach dem einzelnen Fall.

Die Vereinfachung der Form wurde theils aus bestimmten Römerbauten, theils aus allgemeinen Gesichtspunkten gerechtfertigt. Damit war untrennbar verbunden ein stärkeres plastisches Hervortreten, um sich an den zum Theil gewaltigen neuen Bauten vernehmbar zu machen, vermöge des stärkern Schattenschlages.

Serlio [1] beruft sich auf das Colosseum, auf den Bogen von Ancona und selbst auf das Pantheon, dessen korinthische Ordnung nur sehr weniges aber wohlvertheiltes Detail habe und polemisirt gegen die »dem Geschmack der Menge huldigenden« Baumeister, welche die ornamentalen Glieder vollständig nach den reichern Beispielen gäben. Durch das viele Gemeisselte (intagli) würden die Façaden nur verwirrt und affectirt.

---

[1] Architettura, L. III, fol. 104; vgl. L. VII, fol. 120, 126.

In der That gab man die vegetabilische Ausdeutung, welche die reifere antike Baukunst ihren Profilen verliehen (Blattreihen, Perlstab etc.) und welche schon die Frührenaissance nur sehr ungleich (und vielleicht nur am Triumphbogen des Alfons im Castello nuovo zu Neapel §. 109, vollständig) angewandt hatte, jetzt völlig Preis und beschränkte auch die Capitälformen auf das Nothwendige. (Ueber das Canneliren vgl. §. 35.) Ja man fand den Reichthum, auch wo man ihn ausdrücklich suchte (hauptsächlich im Innern) doch nicht in den reichen römischen Formen, sondern in gemalten Füllungen, stucchirten Pilastern, am Aeussern in Guirlanden, Masken, Bandwerk u. drgl. an Fenstern und Thüren; selbst an kleinern Zierarbeiten (Grabmälern, Altären) mochte man dann nicht mehr auf die entsprechenden vollständigen römischen Prachtformen zurückgehen. Der Barockstyl fand endlich jenen Rückweg vollends nicht mehr und vervielfachte lieber seine Gliederungen als dass er sie in jener ganz erlaubten Weise bereichert hätte.

§. 50.

Detailproben und Einwirkung der Festdecoration.

Auf jede Weise sucht man sich des wahrhaft Wirksamen zu versichern. Ausser den Probemodellen einzelner Bautheile in wirklicher oder nicht viel geringerer Grösse war auch die bauliche Decoration bei Festen jetzt eine sehr wichtige Quelle der Belehrung. — Vgl. Michelangelo's sechs Braccien hohes Modell einer Ecke des Kranzgesimses für Pal. Farnese. [1] Auch Fenster, Säulen, Bogen etc. modellirte er seinen Bauführern und Steinmetzen gerne aus Thon vor, ohne Zweifel in einiger Grösse. [2] Seine Gebäude scheinen dieses Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verrathen.

Die wichtigste Seite der Festdecoration lag darin, dass man sich in Holz, Gyps und Carton rasche Rechenschaft von dem gab, was auch in Stein und in demselben Massstab wirken könne. (§. 189.) Sichtbar ist aus derselben in die Architektur herübergenommen unter andern der sog. Cartoccio, ein versteinertes geschwungenes, auch wohl verschlungenes Band oder Blatt von Carton. Vgl. Serlio L. VII, p. 78, s. und Lomazzo, trattato dell' arte, L. VI, p. 421, wo die namhaften Arbeiten des XVI. Jahrhunderts für Cartocci, Guirlanden, Masken etc. aufgezählt sind. Mit dem Werth der Festdecoration als Bauprobe hängt dann auch zusammen, dass man sie bald mit mehr als gebührlicher Strenge architectonisirte und ihre Freiheit nicht auf die wahre Weise achtete (vgl. §. 190).

---

[1] Vasari XII, p. 231, v. di Michelangelo. — [2] Lettere pittoriche I, 15, Benv. Cellini al Varchi 1546.

§. 51.

Verstärkung der Formen.

Zu den neuen Wirkungsmitteln des XVI. Jahrhunderts gehört die Nische an den Façaden sowohl als an Pfeilern des Innern,



Fig. 21. S. Bernardino zu Perugia. (Nohl.)

und die kräftigere Einfassung von Fenstern und Thüren mit Pilastern, Halbsäulen, vortretenden Säulen und Giebeln, letztere im stumpfen Winkel oder im Kreissegment.

Hier ist zunächst nicht von den reihenweise im Innern von Kirchen angebrachten Nischen (Brunellesco, Pintelli) die Rede,

auch nicht von denjenigen, welche sich bei gewissen Constructionen von selbst ergeben, sondern von der Nische für das Auge. Sie wechselt fortan gerne an Palastfaçaden mit den Fenstern ab, gleichviel ob ihr eine Statue gegönnt sei oder nicht. Wie die stärkere Plastik der vortretenden Theile, so wirkt sie zurücktretend; ihr Schatten ist wie der aller Rundflächen der schönste.

An den Kirchenfaçaden des XV. Jahrhunderts standen die Statuen auf Consolen vor den sehr flachen Nischen (Certosa von Pavia) oder unter Tabernakeln mit Flachnischen (S. Bernardino zu Perugia, Fig. 21). Im XVI. Jahrhundert erhalten sie die halbcylindrische, vollständige Nische. Im Innern, wo die Pfeiler jetzt gern je zwei Pilaster erhalten, kommen zwischen die letztern eine oder auch zwei Nischen über einander. Vielleicht herrscht diess Motiv zum ersten Mal vollständig in Bramante's und Rafael's Plänen von S. Peter. (§. 66.)

Die Fenster des XV. Jahrhunderts (§. 89), meist rundbogig, hatten nur ihr ringsum gehendes Profil, welches z. B. im Backsteinstyl sehr reich sein konnte. Bei den vor der Hand wenig zahlreichen rechtwinkligen Fenstern, welche noch Steinkreuze bekamen (Hof im Pal. Pius II. zu Pienza, Pal. di Venezia in Rom) hatte sich zaghaft und wenig bemerklich der Pilaster gemeldet, welcher dagegen an Thoren und zwar sowohl im Innern der Gebäude als an der Hauptpforte (Genua) zumal an Kirchenportalen sehr prächtig verziert auftrat. Alberti de arte aedif. L. IX, c. 3: »fenestras ornabis opere corinthio, primarium ostium ionico, fores tricliniorum et cellarum et ejusmodi dorico,« — was durchaus nur von Pilastern zu verstehen ist. Die Fensterfriese erhielten früh schon Inschriften.

Kirchen hatten von jeher an Fenstern und Thüren wenigstens das Vorrecht des Giebels, eine Erbschaft der Gothik, wenn man will. (Als frühester Thürgiebel der Renaissance gilt der im Noviziat von S. Croce in Florenz.) [1] Auch hatte man sich an den Hauptportalen der vortretenden Säulen nicht ganz entwöhnen mögen (Certosa von Pavia, S. M. delle Grazie in Mailand, vgl. §. 37). Doch weit in den meisten Fällen begnügte man sich mit einem verzierten Pilasterportal, darüber ein Giebel. Die vier höchst prachtvollen Fenster der Façade der Certosa waren eigentlich als Pforten gedacht, ihre Pfosten und Oberschwellen antiken Thüreinfassungen nachgebildet; über dem reichen Fries und Gesims die Giebel in Gestalt von Voluten mit Figuren und anderem Schmuck; innerhalb der Pfosten, als Stützen der eingesetzten je zwei Bogen, die berühmten marmornen Candelaber.

Im XVI. Jahrhundert gibt es kein Beispiel solchen Reichthums mehr. Zunächst bekommen die Portale auch an weltlichen

---

[1] Vasari III, 279, v. di Michelozzo.

Gebäuden freistehende Säulen oder Halbsäulen dorischer Ordnung; mehrere solcher Pforten gelten bald als in ihrer Art classisch. [1] — (Dem angeblichen Entwurf Bramante's für die Pforte seiner Cancelleria [2] kann ich nicht trauen.) — Sodann wird jetzt der Giebel auch auf Fenstern und Thüren der Paläste angebracht. Als Baccio d'Agnolo diess am Pal. Bartolini in Florenz (Fig. 22) bald nach 1500 zuerst versuchte, gab es Spottsonette, und man



Fig. 22. Pal. Bartolini zu Florenz.

hängte Laubgewinde daran wie an Kirchenpforten bei hohen Festen. [3] Bald aber wurde es allgemeine Sitte, wobei man zwischen dem stumpfen Winkel und dem Kreissegmente abwechselte. Im Zusammenhang damit: Halbsäulen und vortretende Säulen als Einfassung der Fenster. Vgl. die weltlichen Gebäude Rafaels (siehe unten), Pal. Farnese u. s. w. — (Einflussreiches Vorbild: die Tabernakel der Altäre im Innern des Pantheon.)

---

[1] Vasari VIII, p. 171, v. di A. Sansovino; ib. p. 224, v. di Peruzzi; IX, p. 205, v. di Fra Giocondo. — [2] Letarouilly III, Tab. 351. — [3] Vasari IX, p. 225, v. di Baccio d'Agnolo.

§. 52.
Die dorische und falsch-etruskische Ordnung.

Mit der jetzt herrschenden Neigung zur Vereinfachung der Formen kam endlich auch die dorische Ordnung zu ihrem Rechte, allerdings in nachtheiliger Vermischung sowohl als Concurrenz mit einer vermeintlichen toscanischen.

Die ächte griechisch-dorische kannte man nicht und hätte sie schwerlich zu brauchen verstanden. (§. 25.) Schon die Römer hatten eine Umgestaltung derselben nicht entbehren können, zumal als sie das Dorische als Bekleidungsordnung ihrer grossen Bogenbauten brauchten. (Hauptbeispiel: das Erdgeschoss des Marcellus-Theaters.) Schon ihnen war dabei auch das Vorhandensein einer etruskischen Ordnung verhängnissvoll geworden, welche einst wohl unter Einfluss der griechisch-dorischen entstanden war und nun die römisch-dorische mit ihrem unschönen Gebälk und Säulenhals, uncannelirtem Schaft und eigener Basis gleichsam ansteckte, daneben auch selber noch für sacrale Zwecke fortdauerte.

Das XVI. Jahrhundert nahm nun nicht nur die römisch-dorische wieder an, sondern restaurirte auch (z. B. Serlio) nach dem Recept Vitruv's (IV, 7) die etruskische als »ordine toscano«, was den Florentinern unangenehm klingen mochte. Das hölzerne Gebälk mit seinen peinlichen primitiven Formen blieb weg; vielmehr sieht der »ordine toscano« dem römisch-dorischen ähnlich; nur schwerer und ohne Triglyphen, Metopen und Mutuli; beliebt an rusticirten Erd- und Sockelgeschossen, Festungsbauten u. s. w.; im Bewusstsein der Künstler selbst nie rein vom Dorischen ausgeschieden.

§. 53.
Das Dorische bei Bramante und Sansovino.

Vereinzelte frühere Anwendungen abgerechnet, hat vor Allen Bramante die dorische Ordnung als Werkzeug der hohen Strenge seiner letzten Jahre mit Vorliebe gebraucht und die grössten seiner Kunstgenossen mit sich gezogen.

Ueber die dorische Pilasterordnung am Erdgeschoss von Alberti's Pal. Ruccellai zu Florenz seit 1460, vgl. §. 40. — Giuliano und der ältere Antonio Sangallo, welchem Vasari [1] besondere Verdienste um die dorische Ordnung zuschreibt, mögen bei ihren Festungsbauten sich damit befreundet haben. Antonio's Kirche zu Montepulciano aber, mit sehr eigenthümlicher Behandlung des Dorischen, ist erst 1518 begonnen. [2]

---

[1] Vasari VII, p. 228. — [2] Ib. p. 226, Nota.

Von Bramante: die dorischen Pilaster des Erdgeschosses im grossen vaticanischen Hauptbau (seit 1503). — Die beiden unteren Säulenordnungen um den Hof der Cancelleria (§. 97); darüber ein geschlossenes Obergeschoss mit korinthischen Pilastern; — der runde Tempietto bei S. Pietro in Montorio (§. 66), der eleganteste Zierbau ohne ein Laub von Vegetation, die Rosetten der Cassetten des Umganges ausgenommen (Fig. 23); — in der Con-

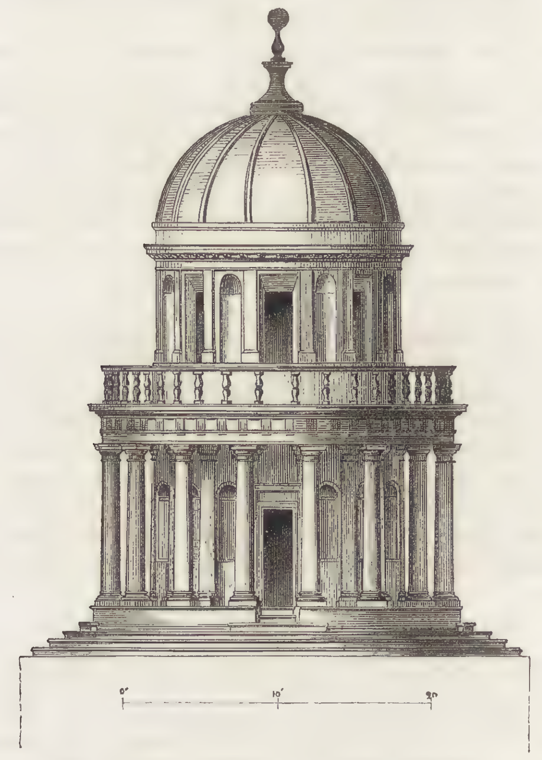


Fig. 23. Rom. Tempietto bei S. Pietro in Montorio.

solazione zu Todi (§. 66) sind die vier mächtigen Hauptpfeiler unter der Kuppel als dorische Pilaster gestaltet, als Ausdruck der Stärke, wahrscheinlich aber noch mehr, weil Bramante zuerst die Unschönheit korinthischer Pilastercapitäle des betreffenden Maassstabes fühlte. (S. Giustina in Padua, S. M. di Carignano in Genua, ja schon das Pantheon; die grosse Blätterfläche durchlöchert gleichsam jede Composition.) Oder ahnte er sogar, dass bei einer gewissen Grösse jede ursprüngliche Verpflichtung des Pilasters auf bestimmte Ordnungen erlischt? war er auf dem

Wege einer ächten und zwar auf den Gewölbebau berechneten Ante? Jedenfalls wird durch ihn das Dorische auf längere Zeit die Pilasterordnung im vorzugsweisen Sinne.

Peruzzi's dorische Pilaster 1509 an beiden Stockwerken der Farnesina. — Giulio Romano braucht über einem Hauptstockwerke mit dorischen Pilastern bereits blosse einrahmende Mauerbänder. (Besonders beliebt wurde die dorische Ordnung auch an jenen vortretenden Säulen neben Portalen. §. 51).

Seit 1536 erbaute Jacopo Sansovino zu Venedig die Biblioteca, das prächtigste profane Werk des modernen Europa, als wahre Exhibition der ionischen und besonders der dorischen Ordnung. Das Motiv ist bekanntlich eine Doppelhalle von Bogenpfeilern mit Halbsäulen; in der obern Halle ruht der Bogen auf einer besondern kleinern cannelirten ionischen Ordnung. Die Venezianer wollten sich endlich an der ächten römischen Formenbildung ersättigen, nachdem sie bis dahin Renaissance mehr auf Hörensagen gehabt. Die Wirkung ist so schön, dass Sansovino auch für gewisse Freiheiten Recht behält, z. B. für die Vergrösserung der Metopen auf Kosten des Durchmessers der Triglyphen und des Architravs. Der berühmte Streit über die Ecke §. 29. Sansovino traf das einzig Richtige. Die feinern Freiheiten des ächten griechisch-dorischen — gleichviel, ob sie optischen oder constructiven Ursprunges seien — wozu auch das Vorrücken der letzten Triglyphe auf die Ecken gehört, finden auf eine blosse Bekleidungsordnung, die ihrer Pfeilerhalle gehorchen muss, gar keine Anwendung; hier gehört die Triglyphe auf die Mitte ihrer Stütze, ob sie die letzte sei oder nicht, und ob Vitruv etwas von Halbmetopen berichte oder nicht. Sansovino brauchte mindestens den Raum einer halben Metope, wegen der unvermeidlichen Stärke seines mit Pilastern bekleideten Eckpfeilers, und bog also seine Metope in der Mitte um die Ecke. Vitruv hatte wohl mit seinen Semimetopia nur irgend ein Segment einer Metope überhaupt gemeint; die fanatischen Vitruvianer aber, welche Sansovino umringten, gaben sich glücklicherweise mit seiner buchstäblichen Deutung zufrieden.

§. 54.

Vermehrung der Contraste.

In dieser Periode geschah es häufiger, dass man statt der Pilasterordnungen Halbsäulen und zwar stark vortretend, ja verdoppelt anwendet. So Rafael's Pal. Vidoni-Caffarelli in Rom, Pal. Uguccioni in Florenz (Fig. 24). — (Die vielleicht erste ganz frei vortretende Säulenordnung §. 37.)

An einigen Palastfronten wird schon eine ganze Fülle von Contrasten um des höhern Reizes willen zusammengestellt. Die

dazwischen befindlichen Flächen beginnen der einfachen Uebermörtelung anheimzufallen (§. 56). Siehe unten §. 96 bei Anlass der Paläste. Schon Rafael gibt zu den kräftigsten Fensterformen (§. 51) und den doppelten Halbsäulen gerne ein Erdgeschoss von derber Rustica, lässt auch schon Fenster mit Nischen (§. 51) und mit eigenthümlich eingerahmten quadratischen Feldern abwechseln u. s. w. Die Rustica wird jetzt überhaupt mit sehr ge-

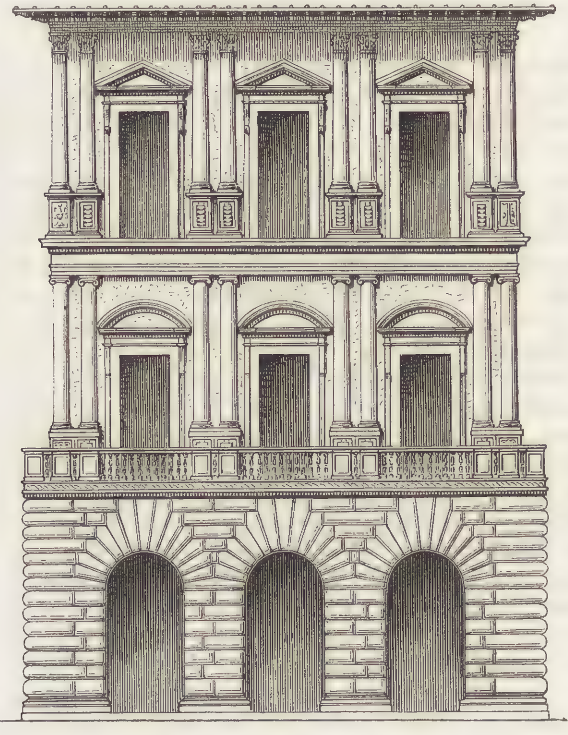


Fig. 24. Pal. Uguccioni zu Florenz.

schärftem Bewusstsein ihrer Wirkung angewandt, häufig vermischt mit den Formen der dorischen und der toscanischen Ordnung. Aus einem Missverständniss, das sich an den Namen hängte, brauchte man sie in Gartenarchitekturen (§. 125), wo das Zierlichste und Schmuckreichste eher hingepasst hätte.[1] Ihre berechtigte Anwendung an den Festungsarchitekturen (§. 108) und an Bauten ernsten Characters überhaupt, z. B. an Sansovino's Zecca (Münzgebäude) in Venedig, wo die Rustica beinahe etwas Neues

[1] Serlio, L. IV.

war (Fig. 25). Vasari XIII, p. 86, v. di Jac. Sansovino; — Franc. Sansovino, Venezia fol. 115. Der Gegensatz von rustico ist (ebenda) gentile. Der Mörtel tritt an wichtigen Bauten des XV. Jahrhunderts wohl nur mit decorativer Bemalung auf. Im XVI. Jahrhundert überlässt man ihm oft Alles was Fläche bleibt (§. 96), ohne ihn zu bemalen.

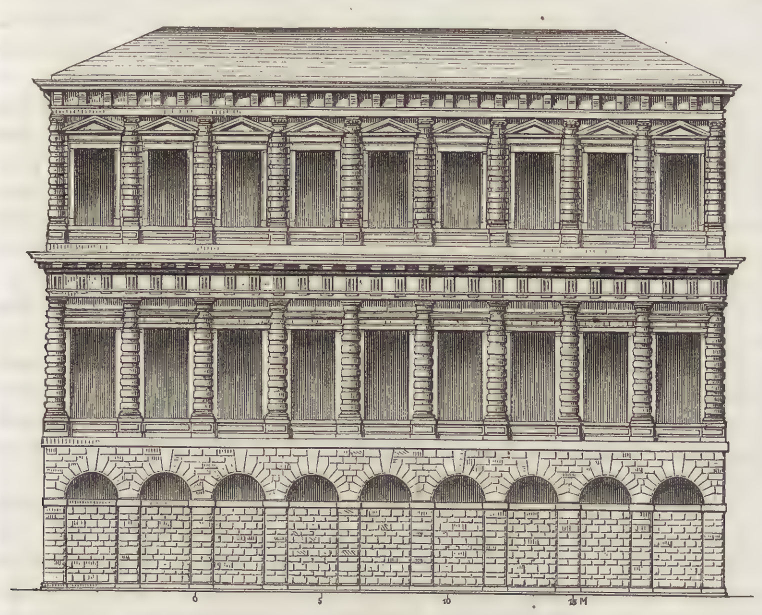


Fig. 25. Zecca zu Venedig.

§. 55.

Die Gewölbe der Hochrenaissance.

Die vielleicht grösste Neuerung, welche das Detail des Innern erleidet, liegt in den schönen Scheinformen der Gewölbe, welche mit Hülfe der Stuccatur und zum Zwecke derselben sowie der Bemalung eingeführt werden. Die Renaissance gibt jetzt das Gewölbe rein in den Dienst des Schönen. (Das Nähere bei Anlass der Decoration.) Erst mit der Vervollkommnung des Stucco (§. 174) werden die grossen reich cassettirten Gewölbe mit voller altrömischer Pracht der Profilirung möglich. Das reine Tonnengewölbe (§. 48) kann sich zwar in Kirchen behaupten, das niedrigere halb elliptische dagegen, wie es besonders in Sälen vorkam, mit einschneidenden Kappen auf den zwei langen, wie auf den zwei schmalen Seiten, erhält jetzt in der Mitte eine Fläche

(specchio) oder mehrere. Die Kappenenden berühren den Rahmen derselben.

Ob das Gewölbe der sixtinischen Capelle (1473, von Baccio Pintelli) schon eine volta a specchio hat? oder nur so erscheint? — Jedenfalls die untern Hallen der Farnesina (1509). — (Hässliche Beibehaltung der halb elliptischen Form in der französ. Renaissance; Fontainebleau, Salle des Cariatides im Louvre.) — Sehr häufig die quadratische volta a specchio, deren Mittelfeld sich in höchstem Grade zur Aufnahme eines Bildes u. drgl. eignete (Rafael's Loggien).

Ausserdem aber beginnen bereits verschalte Gewölbe, deren Construction überhaupt nur Schein ist und über welchen eine Balkendecke hingeht. Sie kommen vor entweder in breiten Räumen, in welchen die Ansätze ächter Gewölbe zu weit hätten herabgerückt werden müssen, oder wenn Oeconomie und Bequemlichkeit es vorschrieben, oder wenn eine grosse mittlere Fläche verlangt wurde, um welche die Gewölbeansätze dann nur als Zierde herumgehen. Diese Ansätze sind in Holz construirt und mit aufgenageltem Rohr zum Halten des Stucco versehen. Serlio [1] rühmt sie bereits; Vasari I, p. 41 in seinem eigenen Leben entschuldigt sie noch. Aehnliches schon bei Vitruv VII, 3. Manche dieser Gewölbe sind schwer von den ächten zu unterscheiden, siehe die Decken im Pal. Doria zu Genua, von Perino del Vaga und seiner Schule, meist nur verschalt.

Endlich wird jetzt erst im Innern der Paläste das System der Pilaster und Gesimse vollständiger durchgeführt. Das XV. Jahrhundert hatte sich noch gerne mit blossen Wandconsolen begnügt, auf welchen die Gewölbekappen ruhten. Jetzt erhalten namentlich Corridore und Treppen eine strengere Gliederung durch Pilaster. Prachtbeispiel: Rafael's Loggien.

§. 56.

Die Formen der Nachblüthe.

Das Detail der Zeit von 1540 bis 1580 ist im Ganzen wieder um einen merklichen Grad derber, aber schon ohne Liebe, wesentlich nur auf die Wirkung im Grossen hin gebildet. Michelangelo's verhängnissvolle Freiheiten, worunter das Vorrücken der Mauermassen zwischen den Säulen in der Vorhalle der Laurenziana zu Florenz, so dass die Säulen zu zweien gruppirt in Kasten zu stehen scheinen; ein offener Hohn gegen die Formen. — Vasari meint von M.'s neu erfundenen Formen freilich, sie seien nicht nur schön, sondern »maravigliose.« [2]

---

[1] L. VII, p. 98. — [2] I, p. 120, Introduzione, vgl. §. 29.

Das bekannte Werk des Vignola verbreitete überall diejenige Redaction der antiken Ordnungen, welche fortan die conventionelle wurde. (Späte vereinzelte Eiferer für die ächten Formen des Ionischen: Gio. Battista Bertano,[1] und Giuseppe Porta.[2] Die spätern Vitruvianer §. 28.) Die Allgemeinheit und Gleichgültigkeit der Formen stand im Zusammenhang mit der Nothwendigkeit, rasch, viel und monumental mit beschränkten Mitteln zu bauen.

Der Backstein, noch in Bramante's spätern Bauten herrlich wirkend auch wo die Gliederungen von Stein sind (Seitenfronte der Cancelleria, ursprüngliche Gestalt des Obergeschosses um den vaticanischen Giardino della Pigna) und ebenso noch in Baldassar Peruzzi's kleinern Bauten zu Siena, wird jetzt als vermeintlich unedlerer Stoff in der Regel übermörtelt. Palladio fügt sich sogar in bemörtelte Backsteinsäulen. (Anderswo in Oberitalien aber lässt man den Backstein noch bis in's XVII. Jahrhundert an einigen trefflichen Bauten offen sehen.) Vasari darf in seiner Introduction, wo er das Baumaterial bespricht, den Backstein schon völlig beschweigen.

Der Charakter freudloser Grossartigkeit, welcher dieser Bauzeit im Vergleich mit der frühern eigen ist, kam zum Theil auch von der Sinnesweise einzelner Fürsten her. Der Herzog (später Grossherzog) Cosimo I. (1537 bis 1574) zog die dorische Ordnung vor, »weil sie sicherer und fester sei als die andern,« wesshalb Vasari sie an den Uffizien (1560) anwenden musste; Ammanati aber bekam die dreiseitige, dreistöckige Hofhalle des Pal. Pitti mit lauter Rusticaordnungen zu verzieren. Cosimo's Einmischung in alles Bauwesen, z. B. Gaye, carteggio II. p. 498 und zahlreiche andere Aussagen und Correspondenzen. Sein Sinn für die Regelmässigkeit §. 83. Selbst die Girandola entsagte unter ihm den phantastischen Spielformen und lernte einen classischen achteckigen Tempel in Feuerwerk darstellen.[3] Vgl. §. 195. Die Rustica galt jetzt als Ausdruck des höhern Ernstes überhaupt. Ein merkwürdiger Versuch, ihr statt des Dorischen etc. ein eigenes Detail zu schaffen, im Hof des erzbischöflichen Palastes zu Mailand, von Pellegrini; zaghafter an den Prigioni zu Venedig. (Die schönen neuen Motive des Säulenbaues mit Mischung von Bogen und geraden Gebälken, §. 35.)

§. 57.

Die Verhältnisse.

Mit Anwendung der bisher betrachteten Formen sammt den eigentlichen Zierformen componirt die Renaissance ihre Bauten

[1] Vasari XI, p. 248, vita di Garofalo. — [2] Ibid. XII, p. 83, Nota, v. di Salviati. — [3] Vasari X, p. 275, v. di Tribolo.

nach einem geheimen Gesetz, dem der Verhältnisse (§. 30, 33, 38). Dieselben sind von allen, auch den römischen Vorbildern unabhängig und ein wesentlicher Besitz des modernen Weltalters, welches nie mehr ungestraft sich demselben entziehen wird.

Auf rein mathematischem Wege kann man nie zu durchgreifenden Regeln gelangen, weil ausser den Proportionen auch die stärkere oder schwächere Plastik der Formen die Wirkung entscheiden hilft, so dass bei denselben Verhältnissen ein Bau schlanker oder schwerer erscheinen kann. Es wäre zu wünschen, dass ein Wort existirte, welches ausdrücklich die Verhältnisse (worunter man gewöhnlich bloss Höhe, Breite und Tiefe versteht) und die Plastik zugleich umfasste. L. B. Alberti braucht bei Anlass seiner Façade an S. Francesco zu Rimini für die geheimnissvolle Harmonie der Theile zum Ganzen bereits das Wort »tutta quella musica«. [1] Die musicalischen Proportionen (§. 26) auch bei dem Biographen Brunellesco's. Verhältnissangaben für bestimmte einzelne Fälle theilt z. B. Serlio häufig mit, lässt sich aber auf keine principiellen Erörterungen ein.

Schon damals fehlte es nicht an Leuten, welche der Sache auf speculativem Wege beizukommen suchten. Dem Jac. Sansovino corrigirte 1534 ein Mönch Francesco Giorgi die Proportionen seiner Kirche S. Francesco della Vigna zu Venedig nach einer platonischen Zahlentheorie, wovon ein kleines Muster bei Vasari. [2] Die Anwendung der antiken Ordnungen hat vielleicht an keinem einzigen Renaissancebau über die Verhältnisse entschieden. Der Bogenbau war von vorne herein an nichts gebunden und die Wandpilasterordnung hatte schon bei den Römern völlige Freiheit der Intervalle. Dazu die Sockel und Attiken nach Gutbefinden. Die Verhältnisse in ihrer Beziehung zu den Formen und diese zu jenen bleiben daher Sache des höchsten und feinsten künstlerischen Vermögens. Wer sie nicht wenigstens nachfühlen kann, der wende sich vom Styl der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo.

---

[1] Lettera sulla cupola etc., opere volgari, Tom. IV. — [2] XIII, p. 85 Nota v. di Jac. Sansovino.

VIII. Kapitel.

Das Baumodell.

§. 58.

Die Modelle der gothischen Zeit.

Während im übrigen Europa der Bauriss, oft in kühner Abwechslung von rein geometrischer und perspectivischer Darstellung genügt, tritt in der italienischen Baukunst das Modell in den Vordergrund.

Im Alterthum müssen complicirte Anlagen, wie z. B. die Thermen, wohl schon zu Modellen Anlass gegeben haben. (Die silbernen Tempelchen der ephesinischen Artemis?) [1] — Im Mittelalter häufig das flüchtige Modell einer Kirche in der linken Hand der Statue eines Stifters. — Das silberne Modell einer ganzen Stadt als Votivstück, ohne Zweifel mit deutlicher Angabe der Hauptgebäude: Parma 1248. [2] Ferrara vor 1441. [3] Modello bedeutet freilich oft auch Zeichnung und wir dürfen nur Aussagen benützen, welche deutlich im andern Sinne gemeint sind. Anderseits kann disegno auch wohl ein wahres Modell bedeuten, wie z. B. Milanesi II, p. 272 »disegno de la cera«, für einen Prachtaltar.

Der nordisch-gothische Aufriss auf Pergament gibt die Entwicklung in die Höhe, und auch der dazu gehörende Grundriss zeigt stenographisch zusammengedrängt, wie sich bei wachsender Höhe die einzelnen Theile vom Kern ablösen werden. Das Modell der Italiener zeigt cubisch, wie die Räume sich innen und aussen gestalten, theilen und folgen sollen und welches ihre grosse plastische Gesammterscheinung in Luft und Licht sein wird. Es ist eine Rechenschaft, die der Künstler nicht sich selber, sondern dem Bauherrn gibt, um der Phantasie desselben nachzuhelfen, in einer Zeit, da bei jedem grossen Bau nach dem Originellen, Abweichenden und selbst Ungeheuren gestrebt wird; unentbehrlich zumal bei Kuppelbauten und beim Centralbau überhaupt. In Italien zur gothischen Zeit genügt für einfachere Kirchen und für Paläste einstweilen die blosse Zeichnung, [4] und selbst z. B. beim neuen Dom von Siena werden nur Pergament-

---

[1] Vgl. Acta Apost. XIX, V. 24, ss. — [2] Raumer, Hohenstaufen, IV, S. 182. — [3] Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 451. — [4] Milanesi I, p. 227, s., 232, 246.

zeichnungen erwähnt. Für den florentinischen Domkuppelbau dagegen (1298) war nur durch ein Modell die nöthige Ueberzeugung und Begeisterung hervorzubringen. Ueber Arnolfo's Modell und die davon vorhandenen Reste Vasari I, p. 256 u. 257 Nota, v. di Arnolfo; vita anonima di Brunellesco, ed. Moreni, p. 167. Vgl. §. 19. — Nach diesem Modell wohl die Abbildung in dem Fresco der rechten Wand in der Cap. degli Spagnuoli, bei S. M. novella 1322.

Ausser aller Linie steht, was in Bologna um 1390 für S. Petronio geschah, weil man sich der Ausführbarkeit und des Effectes vorher versichern wollte; im Palast des Giacomo Pepoli wurde ein Modell in 1/12 der wirklichen Grösse, also 53′ lang aus Stein und Gyps errichtet und dieses 1406 wieder abgebrochen, nachdem ein anderes von 10′ aus Holz und Papier verfertigt worden war; erst auf letzteres, welches ebenfalls zu Grunde ging, folgte 1514 das jetzt noch im Bauarchiv (§. 23) vorhandene, von Arduino Ariguzzi. Vgl. (Bianconi) Guida per la città di Bologna 1845, p. 91, 104.

Ganz spät, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, gibt es auch im Norden hie und da Modelle, wie z. B. im Stadthaus zu Löwen dasjenige für den Thurmbau von S. Pierre.

§. 59.

Die Modelle der Frührenaissance.

Im XV. Jahrhundert gleich mit Brunellesco wird das Modell zur allgemeinen Regel, weil der neue Styl seine ungewohnte Erscheinung rechtfertigen muss und kraft seiner innern Gesetze sich zu einer Darstellung dieser Art vorzugsweise eignet. Es kam hiezu, dass viele Architekten (§. 14) als Holzdecoratoren begonnen hatten und leicht Modelle arbeiteten. Für Festungsbauten wurden wohl von jeher Modelle verlangt. — Brunellesco modellirt beständig im Grossen wie im Kleinen und schneidet seinen Steinmetzen die Muster für die schwierig zu messenden Quader der Domkuppel nöthigenfalls aus Stäben zurecht. Für die ganze Domkuppel machte er mehrere Modelle, von dem kleinen, das er unter dem Mantel tragen konnte, bis zu dem grössten in Backstein. Reste von verschiedenen sind noch erhalten. [1] Bei S. Lorenzo genügten seine Aufsicht und seine Zeichnungen; dagegen machte er Modelle für die Cap. de' Pazzi, für S. Spirito (welches 24 Jahre nach seinem Tode ohne das mahnende Modell vielleicht kaum wäre begonnen worden), für das Polygon bei den Angeli, für den Palast des Cosimo Medici (welches er selbst

---

[1] Vasari III, p. 58, v. di Nanni; p. 208, 214, 218, 219—222, v. di Brunellesco; Vita anonima, ed. Moreni, p. 174.

in Stücken schlug, als Cosimo aus Furcht vor dem Bürgerneid von dem Bau abstand); endlich grosse Entwürfe in Thon und Holz für Festungsbauten. [1] Für die Halle bei den Innocenti machte er laut der vita anonima kein Modell; dasjenige, welches Vasari sah, mochte die Arbeit eines Spätern sein.

Seine Modelle gaben alles Wesentliche aber keine Zierformen an, »damit ihm Unberufene dieselben nicht vorweg nähmen«, eher wohl um nicht durch die Niedlichkeit, die man solchen Arbeiten geben kann, die Augen zu bestechen. So dachte wenigstens Alberti, [2] welcher Jedermann vor Modellen warnt, welche mit Malerei, Flittergold und andern Zierlichkeiten aufgeputzt seien, eine Sache eitler ehrgeiziger Ignoranten, welche auf andere Ignoranten rechneten; nur »modelli nudi e semplici« gäben den Beweis von dem Genius des Erfinders. Auch bei blossen Zeichnungen verbittet er sich alles Malen und sogar das Schattiren, indem sich der Architekt durch den Grundplan auszuweisen habe. — Wenn hiemit Unwürdige abgewiesen werden sollten, so gab es doch auch solche Decoratoren, welche grosse, wenigstens geachtete Baumeister wurden und dann ihre Modellfertigkeit nach Kräften verwandten.

Giuliano Sangallo's Modelle für die Villa Poggio a Cajano, für ein Prachtschloss des Kronprinzen von Neapel, für einen Palast des Lodovico Moro, für den Anbau von S. Pietro in Vincoli zu Rom und für einen Palast in Savona. Letzteres in reich ornamentirter Ausarbeitung musste er in Person nach Lyon zu Carl VIII. bringen, dem es der Besteller (Cardinal Giuliano della Rovere, später Julius II.) geschenkt hatte; auch nach Neapel und Mailand hatte er jene Modelle selber begleitet. — Antonio Sangallo's des älteren Modelle für die Madonnenkirchen in Cortona (nicht ausgeführt) und in Montepulciano, bei Vasari. [3] — Vecchietta nahm 1460 ein hölzernes Modell für die Loggia del Papa von Siena nach Rom mit, erhielt aber die Bestellung nicht. [4] — Francione, »lignarius«, aber Architekt und Lehrer des Baccio Pintelli, lieferte beim Concurs von 1491 für eine neue Domfaçade in Florenz (§. 70), wo alle 45 andern nur Zeichnungen brachten, ein Modell; ebenso für die Kuppel der Sacristei bei S. Spirito 1493, welche jedoch einfiel, als man die Baustützen wegnahm. [5] — Ein Kirchenmodell Pintelli's, bei Vasari. [6] — Für die Domkuppel in Mailand (§. 23) lieferten um 1490 viele Meister Modelle ein [7] und auch Francesco di Giorgio wird kaum ohne ein solches aufgetreten sein. Er hatte bereits 1484

---

[1] Vita anonima, p. 183, 202, 204. Vasari III, p. 224, 225, 229, v. di Brunellesco. — [2] Arte edificatoria, L. II, opere volgari IV, p. 261. — [3] VII, p. 209, ss., v. di Giuliano Sangallo. — [4] Milanesi II, p. 308. — [5] Gaye, carteggio I, p. 276; Vasari VIII, p. 121, Nota, v. di Cronaca. — [6] IV, p. 136, v. di Paolo Romano. — [7] Milanesi II, p. 430.

bei der Madonnenkirche zu Cortona mit einem Modell gesiegt. [1] — Im Dom von Pavia das wohl erhaltene und restaurirte grosse hölzerne Modell dieser Kirche, wahrscheinlich von Cristoforo Rocchi 1486. (Fig. 26.)

§. 60.

Die Modelle der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert scheint sich das Modelliren mehr auf grosse und complicirte Bauten, auf wichtige Neuerungen und

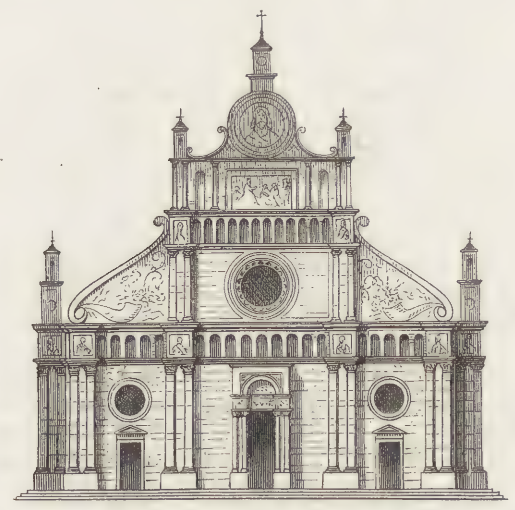


Fig. 26. Dom-Modell zu Pavia. (L.)

Concurse beschränkt zu haben, indem für die gewöhnlichen Durchschnittsformen der Renaissance jetzt schon die Zeichnungen genügten. Festungsbauten wurden, wie gesagt, immer modellirt.

Julius II., der Sage nach umdrängt von Holzarbeitern mit lauter Modellen für S. Peter, die wie Scheunen anzusehen waren, antwortet lachend: »Wir habend nit mehr dann ein Kirchen zu bawen, darzu ist Uns ein Model genugsam, ein sollichen habend wir zum vollkommensten, was wolt ihr dann mit disen ewern Hüttlen machen?« (So die alte Uebersetzung von Bernardini Ochini Apologen, Buch I. Apol. 23; das italienische Original ist kaum mehr aufzufinden.) Auf das unvollendete Modell für S. Peter, welches Bramante hinterliess, folgten diejenigen des Rafael,

[1] Lettere sanesi III, p. 88.

Peruzzi, Ant. Sangallo d. J. und Michelangelo. [1] — Bramante hatte auch für den vaticanischen Hauptbau ein »wunderbares« Modell geliefert. [2] — Auch Rafael fertigte ein hölzernes Modell für den Hof der Loggien. [3] — Vgl. Vitoni's Holzmodell für die Kirche dell' Umiltà, womit er die Pistojesen hinriss (1509). [4] — Unter Leo X. concurrirten die Künstler für die Façade des Domes und der Kirche S. Lorenzo in Florenz mit Modellen und Zeichnungen. [5]

Michelangelo's beständiges Modelliren (§. 50). Das Modell des reichsten seiner fünf Entwürfe für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom, binnen zehn Tagen von Tib. Calcagni unter Aufsicht des 85jährigen Meisters in Thon modellirt; verloren sammt der Holzcopie darnach und den übrigen Entwürfen. [6] Sein Modell der Treppe für die Laurenziana 1559 kam »in einem Schächtelchen« von Rom nach Florenz. [7] — Vasari musste ein hölzernes Modell seiner Umbauten am Signorenpalast auf Befehl des präcisen Cosimo I. nach Rom mit sich nehmen, damit Michelangelo darüber urtheilen konnte. [8] — Ueber die Festungsmodelle des Sanmicheli siehe Vasari. [9] — Das grosse Korkmodell von ganz Florenz; vielleicht das früheste in seiner Art. [10]

IX. Kapitel.

Die Composition der Kirchen.

---

§. 61.

Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems.

Die Renaissance konnte keinen eigenen sacralen Styl ausbilden im Sinne des griechischen Tempelstyls und des nordisch-gothischen Kirchenstyls. Sie wendet im Kirchenbau die antiken Formen und Anlagen an aus Bewunderung, weil sie dieselben

---

[1] Vasari X, p. 17, ss., v. di Ant. Sangallo; XII, p. 227, 252, v. di Michelangelo. — [2] Vasari VII, p. 133, v. di Bramante; Panvinio l. c. (§. 8) p. 365, s. — [3] Vasari VIII, p. 41, v. di Raffaelo. — [4] Vasari VII, p. 139, v. di Bramante. — [5] Vasari XII, p. 201, v. di Michelangelo; XIII, p. 77, s. v. di Jac. Sansovino. — [6] Vasari XII, p. 265, v. di Michelangelo. — [7] Gaye, carteggio III, p. 12. — [8] Vasari I, p. 44, sein eigenes Leben; III, p. 277, v. di Michelozzo; XII, p. 261, v. di Michelangelo. — [9] XI, p. 128, v. di Sanmicheli. — [10] Varchi, stor. fior. III, p. 56, ss. Vasari X, p. 249, v. di Tribolo.

für das Vollkommenste hält, braucht sie dann aber ohne Bedenken auch im Profanbau.

Es ist ein Aberglaube, dass ein eigener sacraler Baustyl (den ja auch die rohen Urvölker haben) einem Volke oder seiner Culturepoche eine grössere Ehre bringe, als ein abgeleiteter Styl. Natürlich kann letzterer die Scheidung zwischen sacralen und profanen Formen nicht mehr durchführen, ja die altchristliche Baukunst hatte ausser den Formen sogar die Baustücke von den heidnischen Bauten entlehnt. Der abgeleitete Styl aber als Raumstyl (§. 30, 32) hat ein Recht auf die Formen der vor ihm dagewesenen organischen Style und soll sie nach seinem innern Bedürfnisse aufbrauchen, wobei ihn sein Genius führen wird. Die Renaissance hat gar keine specifisch-kirchlichen Formen. Selbst die wenigen Fenster- und Thürformen, die sie Anfangs dafür hielt, ja den Giebel (Palladio) nahm der Palastbau mit der Zeit dem Kirchenbau ab. Alles kam auf den Geist an, welcher sich der Formen bediente.

Sehr bedenklich aber ist es, sich auf die geringere Religiosität des damaligen Italiens im Vergleich mit der gothischen Blüthezeit des Nordens zu berufen, ganz als ob man Religiosität und kirchliche Rechtgläubigkeit unserer nordischen Baumeister des XIII. und XIV. Jahrhunderts genau messen könnte. Auf der andern Seite haben auch die sehr frommen Italiener der Renaissance nicht heiliger gebaut, als ihre Zeit- und Kunstgenossen. (Vgl. §. 215, 264.)



Im Süden ist das Grosse und Schöne von selber heilig. Jeder mag entscheiden, ob dabei der Begriff des Heiligen niedrig oder der der Kunst hoch genommen sei. (Vgl. das Wort Michelangelo's in der Relation des Francesco d'Olanda 1549, bei Raczynski, les arts en Portugal p. 14: »die wahre Malerei ist edel und fromm von selbst, denn schon das Ringen nach Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt«, — im Sinne des Sprechenden gewiss für die Kunst überhaupt geltend.) Wenn aber irgend etwas die religiöse Unsicherheit unserer Zeit beweist, so ist es die ungemeine Empfindlichkeit gegen angeblich nicht heilige Formen. Der Fanatismus der jetzigen französischen Kirchenbauer für das treizième siècle lässt auf eine innere religiöse Schwäche der Partei schliessen, gerade wie anderswo die um sich greifende gewaltsame Vereinfachung der Kirchenmusik.

§. 62.

Wesen des Centralbaues.

Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gothischen wesentlich überlegene kirchliche Bauform, den Centralbau, bis

nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtniss hinterlassen.

Der Centralbau ist das Letzte im Reich der absoluten Bauformen wie der griechische Tempel das Erste. Seine Möglichkeiten sind noch lange nicht erschöpft; es mag Zwischenperioden geben wie unser XIX. Jahrhundert, welches das Pensum des XIII. noch einmal aufsagen muss — immer von Neuem wird jene grosse Aufgabe auftauchen, wobei die Versuche der Renaissance als unentbehrliche Vorstufen glänzend in ihr Recht eintreten werden.

Im Norden schuf die spät-romanische Phantasie in denselben Jahren (bald nach 1200) das Zehneck von S. Gereon zu Köln und das Idealbild des Graltempels, und bald folgte der einzige nennenswerthe gothische Versuch, die Liebfrauenkirche zu Trier. [1]

Für Italien ist wichtig die Bewunderung und der mythische Ruhm, welche das Pantheon genoss (s. d. Mirabilia Romae in den verschiedenen Redactionen) und noch mehr die hohe Stellung, welche man S. Lorenzo in Mailand anwies. Benzo von Alba im XI. Jahrhundert sagt [2] von dem im Verfall begriffenen Urbau: »numquid est in toto mundo aula tam mirabilis?« — Arnulf von Mailand [3] bei Anlass des grossen Brandes: »templum cui nullum in mundo simile.« — Fazio degli Uberti um 1360 [4] glaubt sich in dem »grossen und schönen Bau« nach Rom verversetzt. Auch der wahrste Beweis der Bewunderung, die Nachahmung, fehlt nicht (§. 16). Der Eindruck beruhte auf der geistvollen und imposanten Anordnung des obern und untern Umganges um den Kuppelraum. [5]

Die Baptisterien, zum Theil mit Umgängen, hielten die Uebung des Centralbaues wach; in Florenz erhielt sogar die Kathedrale diese Form (§. 17, 19). Vgl. auch den »alten Dom« zu Brescia. Erst das Gothische gab dem Langbau wieder das Uebergewicht.

Im Centralbau herrscht der Mittelbau wo möglich in Gestalt einer hohen Kuppel gleichmässig über alles Uebrige, mögen es vier gleiche Kreuzarme oder ein Kranz von Capellen oder von Umgängen sein. Er soll innen schön über dem lichten Unterbau schweben, aussen mächtig darüber ragen. — Bei der Anord-

[1] Ein reines Achteck, die Karlshoferkirche zu Prag, s. bei Lübke, Gesch. d. Architektur, III. Aufl., S. 565, und Kugler, Gesch. d. Baukunst, III, S. 312. — [2] Ad Heinr. IV, ap. Pertz XIII, p. 680. — [3] Gesta archiepp. Med. III, 24, ap. Pertz X. — [4] Dittamondo, L. III, c. 4. — [5] San Lorenzo erscheint mir noch immer dem Grundplan nach, welcher hier entscheidet, als ein Palast- oder Thermenraum Maximian's des Herculischen, um 300; unter Galla Placidia im V. Jahrhundert nur umgeweiht zur Kirche. Die Gründe muss ich hier schuldig bleiben.



nung von vier gleichen Kreuzarmen, welche mit der Zeit die vorherrschende wurde, fiel auch jedes Bedenken weg in Betreff des Hochaltars, dem man auf diese Weise einen verschliessbaren, besonders geweihten Raum ersten Ranges, den hintern Kreuzarm, geben konnte. In der Mitte des Baues wollte man ihn nämlich niemals anbringen und eine Stelle innerhalb eines blossen Umganges von Hallen u. dgl. war nicht ehrenvoll genug. Bei achteckigen Kirchen widmete man ihm daher einen besondern Ausbau, opferte aber die Einheit des Planes, die man beim griechischen Kreuz retten konnte.

Mit dem Centralbau ist das Wölben wesentlich und unvermeidlich verbunden. Alle runden und polygonen Räume verlangen einen obern Abschluss, der ihrem Grundplan analog ist. Die oft überaus zusammengesetzten Centralbauten enthalten bisweilen alle möglichen ächten und gemischten Wölbungsarten, welche in der Hauptkuppel gleichsam ihre Herrin finden. Doch erhält diese erst spät den hohen lichtbringenden Cylinder und im Aeussern die Calottenform.

Diese Bauweise in ihrer Vollkommenheit verwirklicht alle Ideale der Renaissance: absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Innern und Aeussern ohne müssige Façaden und die herrlichste Anordnung des Lichtes.

Wir nehmen bei unserer Betrachtung auch solche Bauten mit, welche zwar den Chorbau einer Langkirche bilden, aber offenbar eher im Sinne von Centralanlagen und mit dem Wunsche darnach componirt sind. Letztere waren und blieben die höchste Angelegenheit dieser grossen Bauepoche, welche alle ihre Kräfte dafür aufwandte, sobald sie irgend durfte. Ihre schwachen Seiten beginnen erst da, wo ihr diess hohe Ziel aus äussern Gründen versagt wird.

§. 63.

Die frühesten Centralbauten der Renaissance.

Die Phantasie des XV. Jahrhunderts war schon mit Rund- und Polygonbauten erfüllt, als Brunellesco an zwei nur untergeordneten Kirchen den Centralbau in ganz neue Motive kleidete.[1] Brunellesco's nur angefangenes Polygon bei den Angeli in Florenz, §. 9.[2] Achtseitiger Kuppelraum mit ebenso vielen hochgeöffneten Capellen, wovon sechs der Verehrung der zwölf Apostel

[1] Bauten dieser Art auf Hintergründen der Altargemälde und Reliefs; Vasari III, p. 117, v. di Ghiberti; IV, p. 147, v. di Castagno. Dann besonders in peruginischen Bildern, in Intarsien, an Chorstühlen (§. 151) etc. — [2] Die Abbildung bei d'Agincourt, Archit., T. 50. Vasari III, p. 229, s., 242, v. di Brunellesco; — vita anonima, p. 187.

geweiht sein sollten; reines Oberlicht durch acht Fenster; in den Mauerdicken die ersten Nischen der modernen Baukunst, gewiss nicht bloss zur Stoffersparniss, sondern damit das Princip des Kuppelbaues auch im Einzelraum ausklinge. — Wirklich ausgeführt: die Cap. de' Pazzi im ersten Klosterhof bei S. Croce (Fig. 27), wo eine leichte niedrige Kuppel auf zwei Seitenbogen ruht. Die Vorhalle vgl. §. 35.

Alberti fördert die wahre Aufgabe einer über leichtem Unterbau schwebenden Kuppel nicht; seine zwei Kuppeln, wesentlich als Denkmäler eines Gewaltherrschers und eines Condottiere entworfen, sollten in römischer Weise auf heruntergehenden Stockmauern ruhen. Die für S. Francesco in Rimini (1447), den Bau des Sigismondo Malatesta (§. 6), ist nur aus einer Denkmünze [1] und aus der Lettera sulla cupola etc. [2] bekannt, aber nicht ausgeführt. Alberti musste einen Vorderbau und zwar einen gothischen mit Capellen beibehalten und neu decoriren; auf diesen wäre eine Kuppel von den Proportionen des Pantheon oder der Thermenrundsäle gefolgt. Umsonst stellte Alberti's Bauführer Manetti die Theorie auf, eine Kuppel sollte doppelt so hoch als breit sein. — Der Kuppelbau an der Annunziata zu Florenz, gestiftet 1451 von dem Feldherrn des Staates Lodovico Gonzaga von Mantua, welcher darin Beute, Waffen und Fahnen seiner Kriegszüge anbringen wollte; eine Nische oder Capelle sollte wahrscheinlich sein Grab enthalten. Es ist eine Nachbildung des Thermenraumes Minerva medica zu Rom, rings oben mit Fenstern, unten mit Nischen, gegen die Kirche mit einem grossen Bogen geöffnet, aussen Rohbau, innen modernisirt. [3] Im Nachlass Manetti's, welcher auch hier Bauführer war, kommt das Modell eines »Rundtempels« vor, [4] ohne Zweifel von einer dieser beiden Bauten. Auch im Lehrbuch de re aedificatoria [5] über-



Fig. 27. Cap. de' Pazzi zu Florenz. (Nohl.)

[1] Bei d'Agincourt, T. 51. — [2] Opere volgari, Tom. IV. — [3] Vasari IV, p. 59, Nota, v. di Alberti, und Gaye, carteggio I, p. 225, ss. — [4] Gaye, l. c. I, p. 171. — [5] L. VII, c. 10, vgl. 15.

geht Alberti den wahren Centralbau; höchstens dass er von runden Basiliken, d. h. Bauten wie S. Stefano rotondo redet. Er vermischt absichtlich christliche und heidnische Rundbauten und gibt die Proportionen der Höhe zum Durchmesser nach seinen Vermessungen an.



Fig. 28. Madonna delle Carceri zu Prato. (J. Stadler.)

§. 64.

Spätere Centralbauten des XV. Jahrhunderts.

In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts kommen Versuche, Nachrichten und Idealpläne, doch auch bedeutende noch vorhandene Lösungen des Problems vor. Bei Polifilo (§. 32) findet sich der Durchschnitt eines runden, innen auf einem Kreis von Pfeilern mit vortretenden Säulen ruhenden Kuppelbaues mit Umgang; aussen Pfeiler mit Halbsäulen und von diesen gegen die

Kuppel hinauf reiche Strebebögen. Eine zweite Beschreibung gilt einer Ruine in der Art der Minerva medica. — (Was ist aus der berühmten Rotunde Mantegna's geworden?) [1] — Francesco di Giorgio in seinem Tractat (§. 31) sagt: [2] »Es gibt drei Hauptgestalten der Kirchen, auf welche man die unzählig vielen zurückführen kann: die vollkommenste ist die runde, die zweite ist die viereckige oder mit einzelnen Façaden, die dritte ist aus beiden zusammengesetzt.« Jedenfalls gilt der Centralbau auch hier als das höchste.

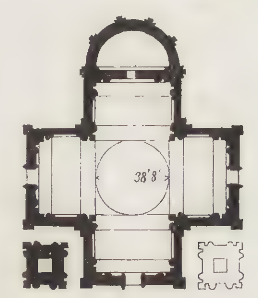
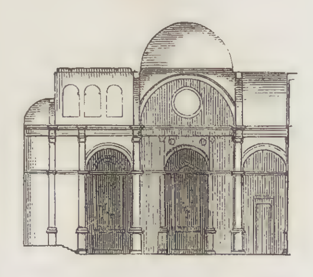


Fig. 29. Madonna di S. Biagio zu Montepulciano. (L.)

Das ältere Brüderpaar Sangallo reicht in der Form des griechischen Kreuzes bei kleinerem Maassstabe bereits nahe an die Vollkommenheit. Madonna delle Carceri zu Prato, 1485 begonnen von Giuliano (Fig. 28); über den kurzen Kreuzarmen mit geraden Abschlüssen schwebt auf niedrigem Cylinder die leichte Kuppel mit zwölf kleinen Rundfenstern; höchster Zauber des Raumes und edelgemässigte Decoration. — Madonna zu Montepulciano (Fig. 29), 1518 erbaut von Antonio, ein ähnlicher Grundplan aber stark in die Höhe getrieben und mit der derbern Plastik des XVI. Jahrhunderts. Vgl. §. 79. — Andere Florentiner: Cronaca's achteckige mit vier Ecknischen versehene Sacristei bei S. Spirito 1493, voll Adel und Zierlichkeit. — Dagegen Pintelli's (?) Octogon in S. Maria della Pace zu Rom, auf alle Weise misslungen.



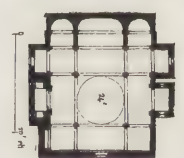


Fig. 30 und 31.
S. Giov. Crisostomo zu Venedig. (L.)

Venedig hilft wenigstens die Erinnerung an den lichtbringenden Cylinder und die Calottenform der Kuppel wach halten, bis sich die grosse Baubewegung dieses byzantinischen Elementes bemächtigt. Es sind die vielen kleinen Kirchen quadratischer Anlage mit einer Kuppel über den vier Mittelpfeilern gemeint, deren Haupttypus (Fig. 30 u. 31) S. Giovanni Crisostomo ist (1483, von Tullio Lombardo). Für die constructiven Fragen eines grossen centralen Hochbaues war hier nichts

[1] Vasari V, p. 231, im Commentar zur v. di Mantegna. — [2] Lettere sanesi III, p. 117.

zu lernen und für die formalen nicht viel, aber das einzige Vermächtniss des Byzantinismus an die Renaissance, welches über Venedig kömmt, ist an sich höchst wichtig.

Von einem der betreffenden venezianischen Baumeister (Pietro Lombardo? oder Scarpagnino?) rührt auch das tolle Prachtstück S. M. de' Miracoli zu Brescia her, welches man scherzweise einen Centrifugalbau nennen könnte, indem die Kuppeln (zwei unter sich ungleiche grössere und zwei kleinere) der Mitte des Baues förmlich ausweichen.

§. 65.

Bramante und seine ersten Centralbauten.

Für Bramante wird der Centralbau schon in seiner frühern Zeit die wesentlichste Lebensaufgabe. Er hatte das erhabene


Fig. 32. Canepanova zu Pavia. (L.)

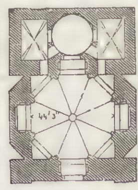

Fig. 33. Canepanova zu Pavia. (L.)


Fig. 34. Madonna di Campagna zu Piacenza. (L.)

Glück, die höchste Bauidee seiner Zeit (in Oberitalien) in reichen und heitern Formen und später in majestätischer Würde und Grösse zu verwirklichen.[1] Sein frühester bekannter Bau (1474)

[1] Vasari VII, p. 128, Nota, v. di Bramante.

war ein rundes Madonnenkirchlein am Fluss Metaurus, dann folgen in Mailand und Umgebung theils sicher, theils nur nach

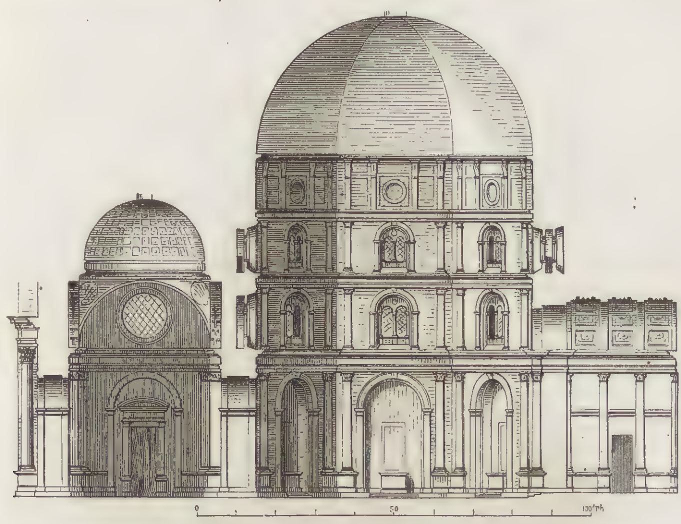


Fig. 35. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja. (J. Stadler.)

der Tradition ihm zugeschrieben: Rotunde zu Busto Arsizio; — Octogon als Chorbau der Kirche zu Canobbio am Lago maggiore; — Incoronata zu Lodi, Achteck mit eigenthümlich schräg vertieften Nischen und oberem Umgang, prächtig decorirt, Chor und Vorhalle als besondere Anbauten; — Kirche Canepanova zu Pavia (Fig. 32 u. 33), fast dasselbe Motiv, veredelt und gereinigt; — achteckige Sacristei bei S. Satiro in Mailand, §. 80; endlich der Kuppelbau von S. M. delle Grazie, aussen von originell schönem Aufbau und reicher Ausführung (§. 46), innen von hohem Zauber des Raumes.

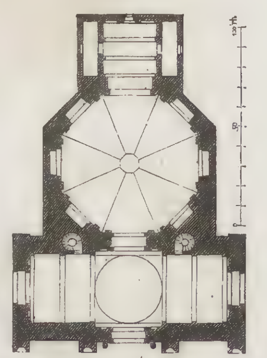


Fig. 36. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja.

Michelozzo's Schlusscapelle an S. Eustorgio (§. 80) blieb wohl nicht ohne Einfluss auf Bramante. — Die genannten Bauten zum Theil klein und versteckt; wo das Aeussere ausgebildet ist: ein Zeltdach über einer offenen polygonen Halle, aus welcher durch Rundfenster Licht in die Kuppel dringt. S. M. di Campagna zu Piacenza (Fig. 34). Diese polygone Halle mit Zeltdach wurde dann auch auf Kuppeln von Langkirchen

angewandt, z. B. an S. M. presso S. Celso, angeblich (doch schwerlich) ebenfalls von Bramante und an der Kirche von Sa-

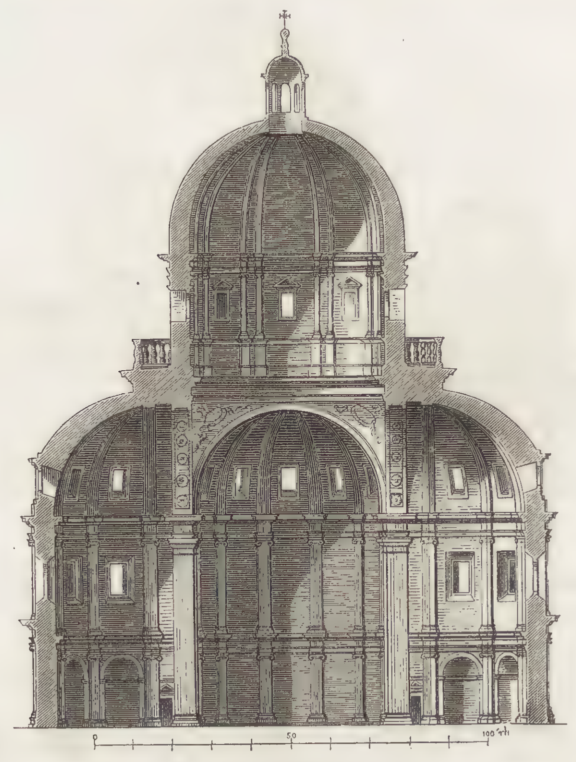


Fig. 37. Consolazione zu Todi.

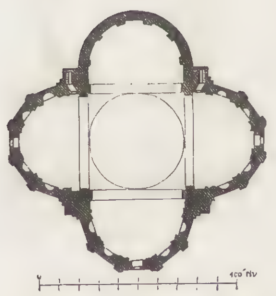


Fig. 38. Consolazione zu Todi.

ronno, einem in seinen ältern Theilen werthvollen Bau, zum Theil aus Backstein. — An der Kuppel der Certosa bei Pavia (von Borgognone?) eine Abstufung von drei Galerieen, dagegen nirgends eine Calotte.

Auf Bramante's lombardischen Octogonen beruht die Form von S. M. dell' Umiltà zu Pistoja, von Vitoni, der dem Meister doch angeblich erst in Rom zusah (Fig. 35 u. 36). Unvergleichlich das Innere der Vorhalle (§. 48); die Kirche selbst etwas befangen, die Kuppel, der man die Unlust ansieht, von Vasari. — Der schöne Polygontempel auf Rafael's Sposalizio (1504) ist hier wenigstens zu erwähnen.

§. 66.

Bramante und S. Peter in Rom.

Mit dem Wechsel des Jahrhunderts offenbarte Bramante in Rom nicht nur eine Wandlung seines Styles (§. 27, 49). sondern er that auch in der Anlage seiner Kirchen die grossen Schritte, deren Folgen sich bis in die späteste Zukunft der Kunst erstrecken werden. Vom Achteck geht er über zu der Kuppel mit Cylinder, über griechischem Kreuz mit halbrunden Abschlüssen.

Beim Achteck mit Nischen und Umgängen geräth die Kuppel bald sehr breit und ist dabei unmöglich hoch in die Luft zu bringen. Schon die Kuppel alle Grazie zu Mailand ruht thatsächlich auf vier Bogen.

Madonna della Consolazione zu Todi (Fig. 37 u. 38).[1] Ueber den vier Hauptbogen ein bedeutender lichtbringender Cylinder und eine ächte Calottenkuppel mit Lanterna, auch die hier noch polygonen Kreuzarme mit halbkuppelartiger Bedeckung; das Innere die grossartigste Wirkung durch Höhe, Einheit des Raumes und Oberlicht; unten rings Nischen für Altäre. Façaden bedarf diese Kirche keine. Vgl. §. 53.

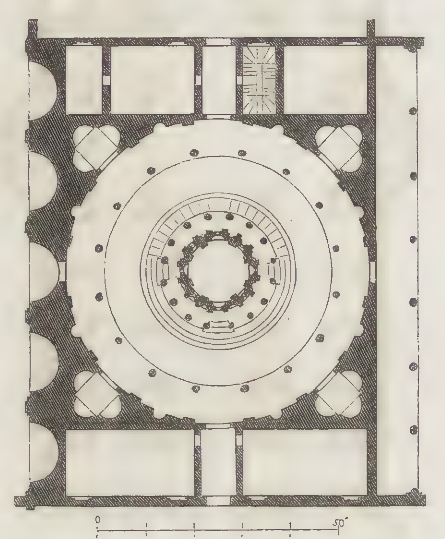


Fig. 39. Rom, Tempietto bei S. Pietro in Montorio.

Der Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom (§. 53), sammt der (nicht ausgeführten, aber bei d'Agincourt a. a. O. nach Serlio L. III. abgebildeten) Hofhalle (Fig. 39), alles in Rundformen; die Mauermassen durchgängig mit Nischen belebt, deren Einschneiden in die grössern cylindrischen Wandflächen dem B. gar keine Sorge machte. Vgl. Fig. 23 auf S. 76.

Der Bau von S. Peter (§. 8); Bramante entschied für eine Kuppel über einem griechischen Kreuz, dessen vier Ecken mit mächtigen Capellen und Thürmen ausgefüllt werden sollten. Serlio L. III. gibt von B.'s Entwurf nur die Kuppel, statt des Grundplanes des Ganzen dagegen die veränderten Pläne Rafael's

[1] D'Agincourt, archit., T. 58.

(Fig. 40) (mit Zuthat eines Langhauses) und Peruzzi's (Fig. 42) (griech. Kreuz mit Eckräumen) und sagt doch von beiden, sie seien den Fussstapfen Bramante's gefolgt. — Panvinio (§. 8) sagt zwar ausdrücklich, Bramante habe ein Langhaus gewollt und erst Peruzzi: »eiusdem exemplar decurtavit, ex oblongo quadratum fecit.« Gleichwohl wird die Schaumünze Julius' II. mit der Umschrift: »Templi Petri instauracio« [1] gegen Panvinio Recht behalten müssen. Ihre Abbildung der Kirche offenbar als griechisches Kreuz ist mit Rafael's Langhaus bei Serlio unvereinbar und kann doch nur Bramante's Entwurf darstellen. Auch dass sich Michelangelo später esecutore von Bramante's Plan nannte, [2] bedeutet vielleicht etwas hiefür. Nimmt man an, dass in Rafael's Plan wenigstens die Kreuzarme und der Chor aus dem Plan Bramante's herübergekommen seien, so würden in dieser aus lauter Rundformen bestehenden, mit Nischen durch und durch belebten Anlage namentlich die innern Doppelhallen längs den halbrunden Abschlüssen höchst feierlich gewirkt haben. (Vielleicht eine Erinnerung an S. Lorenzo in Mailand und dessen Umgänge.) — An der Kuppel Bramante's, welche uns authentisch überliefert ist, wird zum ersten Mal der Eindruck des Cylinders aussen und innen durch prächtige Colonnaden erleichtert. Blosse Pilaster hätten ohnehin auf eine solche Entfernung nicht mehr gewirkt. Bramante erlebte noch den Bau der vier riesigen Hauptpfeiler und ihrer Bogen.

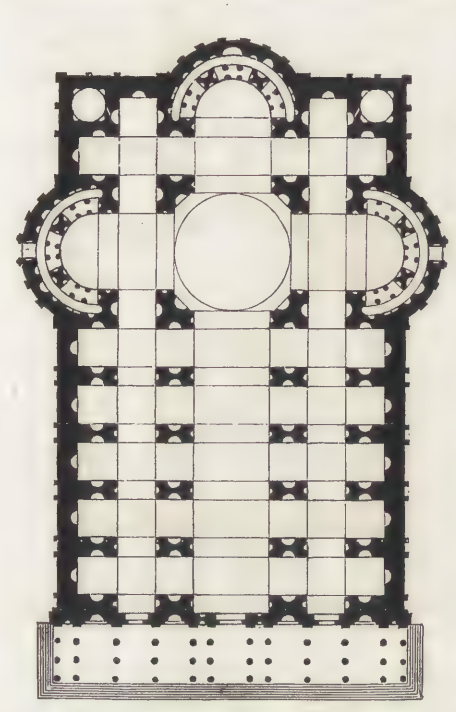


Fig. 40. S. Peter. Rafaels Grundriss.

Durch den Genius und die Willenskraft der grössten Meister wurde die Kirche als Centralbau nahezu vollendet und wirkte als solcher vierzig Jahre lang auf das Abendland. Erst Paul V.

[1] U. a. bei Roscoe, Leone X, ed. Bossi, vol. III. — [2] Vasari VII, p. 137, v. di Bramante.

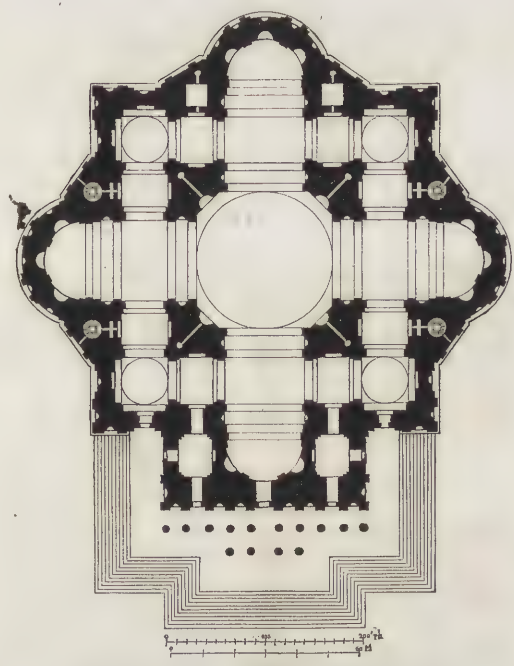


Fig. 41. S. Peter. Michelangelo's Grundriss.

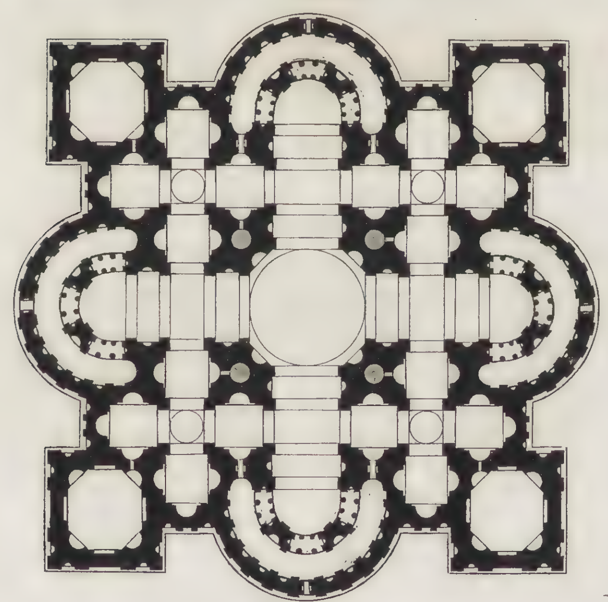


Fig. 42. S. Peter. Peruzzi's Grundriss.

liess das jetzige Langhaus davor bauen. — Rafael beabsichtigte, wie gesagt, ein Langhaus; das Ernennungsbreve Leo's X., [1] dat. 1. Aug. 1515, mit dem Appell »alla propria stima e al vostro buon nome .... e finalmente alla dignità e alla fama di questo tempio« .... [2] — Auf Rafael's Plan folgte der des Baldassar Peruzzi, dessen wunderschöner Grundriss höchst wahrscheinlich nur eine Umarbeitung von Bramante's griechischem Kreuz in etwas freiern und flüssigern Formen ist, mit sehr verstärkten Pfeilern. [3]

Die Entwürfe des jüngern Ant. Sangallo und des Fra Giocondo [4] sind nicht der Rede werth, weil sie wohl die Hälfte des Raumes mit völlig abgetrennten Vor- und Nebenräumen vergeuden, wo sich, wie Michelangelo scherzte, sogar Falschmünzer hätten festsetzen können. [5]

Michelangelo übernahm 1547 in seinem 72sten Lebensjahre den Bau, weil ihn Gott dazu bestellt hatte, [6] ohne Besoldung, aus Liebe zu Gott und Andacht zum Fürsten der Apostel, [7] und behielt denselben bis an sein Ende, damit nicht durch seinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen geschehe, ja der Bau völlig liegen bleibe. [8] Die welthistorische Stellung M.'s beruht auf den verschiedensten Thätigkeiten, sein Grösstes aber ist doch wohl, dass er die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte durch den Bau der vollendet herrlichen Riesenkuppel mit dem lichtströmenden Cylinder, und dass er noch einmal dem Centralbau den Sieg verschaffte (Fig. 41). Seine Façade mit prachtvoller freier Säulenstellung würde sich der Kuppel völlig untergeordnet haben. (Abgebildet unter andern auf den Kupferstichen des Jubiläums von 1600.) Seine Anlage des Innern ist beträchtlich einfacher als bei Peruzzi.

§. 67.

Andere Centralbauten des XVI. Jahrhunderts.

Während dieses Baues entstanden überall in Italien vorherrschend centrale Kirchenanlagen im grössten wie im kleinen Maassstabe, einige in ihrer Art sehr vollkommen, andere merkwürdig als Zeugnisse einer starken künstlerischen Gährung. Der jüngere Ant. Sangallo pflegte bei seinen zahlreichen Kirchenbauten nur die centrale Form: S. M. di Loreto in Rom (schon 1507) als Achteck, die beiden Tempietti im Bolsener See, zwei Projecte für S. Giacomo degli Incurabili zu Rom, Kirchen in Foligno und Montefiascone etc. [9] — Jacopo Sansovino, der sechzig Kirchen-

[1] Bei Quatremère, ed. Longhena, p. 529. — [2] S. auch Lettere pittoriche VI, 2. — [3] Serlio, L. III. — [4] D'Agincourt, T. 72, 73. — [5] Lettere pittoriche, VI, 9. — [6] Lett. pitt. VI, 10. — [7] Breve Paul's III. — [8] Lett. pitt. I, 6. — [9] Vasari X, p. 3, 7, 35, 44, 64, 66, v. di Ant. Sangallo, sammt Commentar.

entwürfe fertig liegen hatte, konnte doch nur eine ovale und eine quadratische Kirche (S. Martino in Venedig) mit centraler Anlage ausführen.[1] Sein Plan für S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, mit einer grossen Mittelkuppel und vier halben (oder ganzen?) Kuppeln auf den Armen des griechischen Kreuzes, wurde von Leo X. ausdrücklich um dieser Form willen den Plänen der Mitbewerber vorgezogen, aber nicht ausgeführt.[2] Seine ausgeführten Kirchen sind sonst lauter Langbauten. (Von den fünf Plänen, welche Michelangelo für die ebengenannte Kirche entwarf, vgl. §. 60, glaubt Letarouilly, édifices de Rome moderne, Texte p. 541, einen ermittelt zu haben und zwar einen grossen Kuppelbau.



Fig. 43. Cap. in S. Bernardino zu Verona.

Bernardino Zaccagni 1521: la Steccata in Parma, griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Kuppel und niedrigen Eckcapellen, als Masse von schöner Wirkung. — Sanmicheli: die runde Capelle von S. Bernardino zu Verona (Fig. 43 u. 44), innen die antiken Formen geistvoll und prächtig durchgeführt bis in die Cassetten der sphärischen Kuppel. — Madonna di Campagna, vor Verona gelegen (Fig. 45 u. 46), erst nach S.'s Tode (1559) und ungenau ausgeführt, grosse Rundkirche.[3] — Cristoforo Solari, genannt il Gobbo: S. M. della Passione zu Mailand 1530, gewaltiges Octogon mit unteren Ausbauten und Zeltdachkuppel, bis 1692 reiner Centralbau (Fig. 47); die untern Theile so edel und einfach, dass sie einem frühern

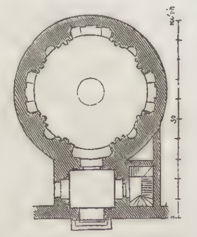


Fig. 44. Cap. in S. Bernardino zu Verona.

[1] Vasari XIII, p. 88, v. di Jac. Sansovino; Franc. Sansovino, Venezia, fol. 97. — [2] Vasari, l. c. p. 80. — [3] Vasari XI, p. 121, v. di Sanmicheli. Vgl. p. 123, Nota, die achteckige Hauscapelle einer Villa.

Bauanfang von 1483 angehören könnten. Von demselben Solari der zierliche achteckige Hochbau bei Riva (Tessin), aussen unvollendet (Fig. 48 u. 49). (Girol. Genga: S. Giov. Battista in Pesaro, von Vasari XI. p. 91, v. di Genga höchlich gerühmt, ebenfalls Centralbau?) — Galeazzo Alessi: S. M. di Carignano zu Genua 1552, von hoher Raumschönheit des Innern (Fig. 50 u. 51); das Motiv von S. Peter in völlig freier und neuer Anwendung.

Im V. Buch des Serlio dreizehn Idealpläne von Kirchen, darunter eilf Centralbauten, meist weihelose Phantasieen seiner

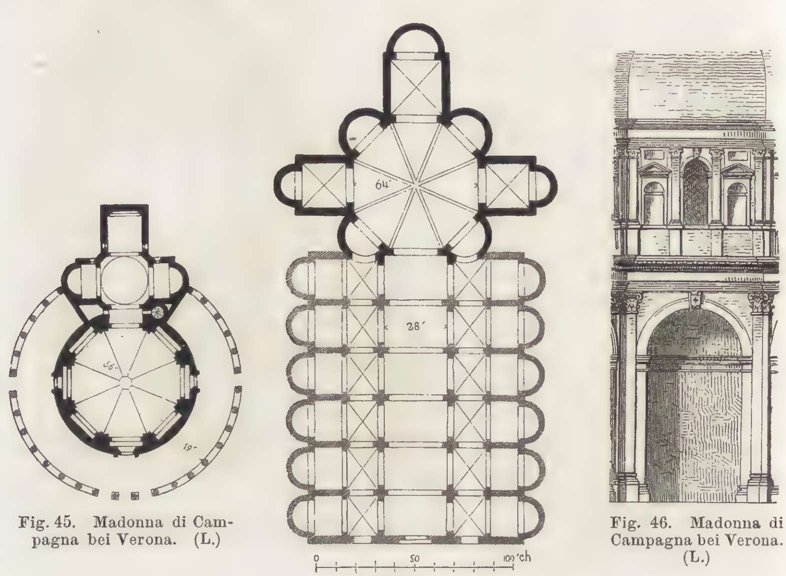


Fig. 45. Madonna di Campagna bei Verona. (L.)

Fig. 46. Madonna di Campagna bei Verona. (L.)

Fig. 47. S. Maria della Passione zu Mailand. (L.)

Reissfeder und seines Zirkels, profan und wunderlich, z. B. ein Fünfeck und (zum ersten Mal?) ein Oval. Der Cylinder gering oder ganz weggelassen, doch fast lauter Oberlicht, das Serlio auch sonst, (z. B. L. III. fol. 50) hoch zu schätzen wusste. Die Kuppelhöhe kaum gleich dem Halbdurchmesser, wie fast überall vor der wundervollen, mehr parabolischen S. Peterskuppel. — Serlio's Klage über die unfromme Zeit, um 1540 (§. 10); er selber war andächtig. [1] — Campanella, gegen Ende des Jahrhunderts, beschreibt in seiner Sonnenstadt einen prächtigen auf Säulen ruhenden Rundtempel; der einzige Altar, mit Erd- und Himmelsglobus, steht in der Mitte.

Der Barockstyl hielt nicht nur das griechische Kreuz, oft

---

[1] Gaye, carteggio II, p. 170.

mit Eckcapellen, sondern auch die Rundkirche mit Nischen, leider auch die Ovalkirche durch ziemlich häufige Anwendung am



Fig. 48. S. Croce in Riva.

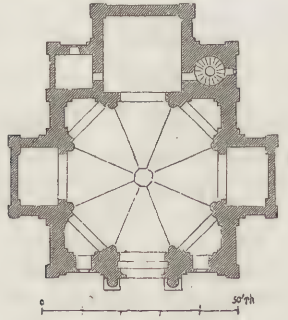


Fig. 49. S. Croce in Riva.[1]

Leben und noch aus seinen spätesten Centralbauten würde sich Manches lernen lassen, wenn man lernen wollte.

[1] Die beiden Abbildungen der Kirche von Riva nach den unter J. Stadler ausgeführten Aufnahmen der Bauschule des Eidgen. Polytechnikums. Zürich 1863.

§. 68.

Sieg des Langbaues zu Gunsten der Façaden.

Die Macht der Gewohnheit seit dem Mittelalter und der Wunsch, im Anbau von Capellen und Nebenräumen nicht genirt zu sein, sicherten, trotz aller Sehnsucht der wahren Kunst, dem Langbau doch das Uebergewicht über den Centralbau, welcher gegen jede Störung unerbittlich ist. Man benützte fortwährend das System des letztern für Chorbau und Kuppel, befreite aber die Façade von jeder Rücksicht auf das Ganze.

Die Einbusse war grösser als es beim ersten Anblick scheint. Im Bewusstsein, dass eine Harmonie zwischen einem solchen Chorbau und der Façade unmöglich sei, gab man die Durchbildung des Aeussern am Langhaus Preis; Kunst und Mittel concentriren sich auf zwei von einander entfernte, disparate Stücke, Kuppel und Façade. Der Centralbau hatte entweder die Façaden zu entbehren (durch halbrunde Abschlüsse) oder vermöge der Kuppel die sämmtlichen Fronten so zu beherrschen gewusst, dass deren façadenartige Ausbildung sich von selbst ergab und von aller müssigen Formenschaustellung und isolirten Verherrlichung freiblieb.

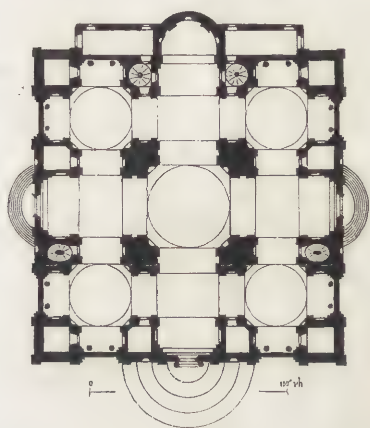


Fig. 50. Madonna da Carignano in Genua.

§. 69.

Façaden des L. B. Alberti.

Wie in der gothischen Zeit, so blieben auch im XV. Jahrhundert die Façaden der wichtigsten Kirchen vor lauter grossen Absichten provisorischer Rohbau. Mit Ausnahme Venedig's, dessen Façaden (§. 43) nicht maassgebend sind. Es gibt keine bedeutende Façade von Brunellesco, Michelozzo, Rossellino, beiden ältern Sangallo, Cronaca etc. — Dass die Façade, wesentlich jetzt nur eine Umdeutung der mittelalterlichen, so wenig wie diese dem wirklichen Durchschnitt des Langhauses entsprach, sondern beliebig über die Dächer emporragte, versteht sich von selbst.

Durch L. B. Alberti stellt sich der Typus im Allgemeinen fest: eine oder zwei Ordnungen, in Halbsäulen oder Pilastern,

dazwischen die Thüren und Fenster, bisweilen ein Giebel nach antikem Tempelvorbild; die Vermittelung des schmalern obern Stockwerkes mit dem untern durch einfachen Ansatz der Pultdächer. Alberti fasst a. a. O. (§. 57) bei Anlass von S. Francesco (1447) die Façade schon principiell als besonderes, maskirendes Prachtstück (Fig. 52); wer ihm an den Ordnungen



Fig. 51. Madonna da Carignano. Durchschnitt.

etwas ändern wollte, würde »tutta quella musica« verstimmen. Ausgeführt ist jene Façade nur bis etwas über das Erdgeschoss, welches eine prächtige korinthische Halbsäulenordnung, dem nahen Augustusbogen nachgeahmt, enthält. — S. Andrea zu Mantua (Fig. 53), erstes Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte; vier Pilaster fassen eine grosse Thürnische und an den Seiten unruhige Fenster und kleinere Nischen ein; darüber ein Giebel. (Ueber die Proportionen solcher Giebel: de re aedificatoria L. VII, c. 11.

An S. M. novella in Florenz incrustirte A. über dem mittelalterlichen Erdgeschoss den obern Theil der Façade und gab das erste Beispiel der vielleicht nur im Styl der Incrustation



Fig. 52. S. Francesco zu Rimini.

erlaubten Seitenvoluten. Unten ist die schöne Einfassung der Hauptthür von ihm (Fig. 54). — (Eine Vorschrift, welcher A. selber nie nachgelebt hat: de re aedif. L. VII, c. 4, wo er einen vor der ganzen Fronte hinlaufenden Porticus mit einem grössern und irgendwie auszuzeichnenden mittlern Intervall verlangt.)



Fig. 53. S. Andrea zu Mantua.

§. 70.

Andere Façaden der Frührenaissance.

Die Gesammtbehandlung dieser Façaden des XV. Jahrhunderts hat meist etwas Zaghaftes und Spielendes, da man sich noch auf den vermeintlichen absoluten Werth der antiken Einzelformen verliess und sie noch nicht auf die Wirkung hin gestaltete und combinirte. Die kleinsten sind in der Regel die besten. Bisweilen hilft der Stoff und das schöne Detail. In

Rom hat der ernste Travertin immer Würde; Baccio Pintelli: S. M. del popolo, S. Agostino (berüchtigt durch Hässlichkeit der Voluten, die auch Pintelli's geringsten Bau, die Kathedrale von Turin, verunzieren.) In Venedig geben Incrustation und verzierte Friese und Pilaster immer eine »festiva et hilaris facies«; vgl. Sabellieus, de situ ven. urbis, fol. 84, 87; selbst vom Lazareth heisst es fol. 92: »usus tristis, sed frons loci laetissima.«

In den Backsteingegenden (§. 44, f.) herrscht bald mehr originelle Umdeutung der classischen Formen (S. Pietro in Modena, Madonna di Galliera in Bologna Fig. 55), bald liebevolle und solide Uebertragung derselben. (Façade von S. Satiro in Mailand §. 46.) — An kleinen Façaden ist das günstigste Motiv das einer Prachtpforte: das noch halbgothische Oratorium zu Vicovaro; [1] die originelle Misericordia zu Arezzo; die Confraternità di S. Bernardino zu Perugia, 1456 oder 1461 von Agostino di Guccio. [2] — Anspruchslos anmuthig: die kleinen Façaden des Francesco di Giorgio zu Siena, S. Caterina, S. M. delle nevi. Originell die Façade des Doms zu Pienza, bedingt durch die Anordnung von drei gleich hohen Schiffen [3] (vgl. §. 77).



Fig. 54. S. M. Novella zu Florenz.

Grössere Façaden haben immer etwas Mageres und Schwächliches, z. B. an den Kirchen aus jener Zeit in Neapel, Ferrara und selbst an S. M. dell' Anima zu Rom (1500 angeblich von Giul. Sangallo), obgleich hier die Backsteinflächen, die steinernen Pilaster und andere Gliederungen und die Pforte fein zusammengestimmt sind.

Von dem Concurs (1491) für eine neue Domfaçade in Florenz (§. 59) ist nur das Protocoll erhalten. [4] Florenz hielt es mit diesem Bau wie mit seinen Verfassungen; im XIV. Jahrhundert hatte Arnolfo's Entwurf wegen zu grosser Einfachheit der

[1] Vasari III, p. 241 und Nota, v. di Brunellesco. — [2] Vgl. Fig. 21 auf S. 72. — [3] Eine Abbildung in Lübke's Gesch. d. Archit. 3. Aufl., S. 657. — [4] Vasari VII, p. 238 ss., im Commentar zur v. di Giul. Sangallo.

Façade des Giotto weichen müssen; jetzt zu Ende des XV. Jahrhunderts hiess diese »regelwidrig«, sine aliqua ratione aut iure architecturae; doch riss man, was davon vollendet war, noch nicht ab, wie diess 1586 bei einem ähnlichen Concurs geschah.

Theils das Vorbild altchristlicher Basiliken, theils wohl eigene Rathlosigkeit, theils Alberti's Vorschrift (§. 69) mag ge-



Fig. 55. Madonna di Galliera in Bologna. (Nohl.)

wisse Architekten vermocht haben, Vorhallen vor die Kirchen zu legen. Doch benehmen dieselben, zumal wenn sie ein Obergeschoss erhalten, dem Gebäude leicht den kirchlichen Charakter. S. Pietro in Vincoli und SS. Apostoli zu Rom, von Pintelli; — S. Marco zu Rom (Fig. 56), vielleicht von Francesco di Borgo S. Sepolcro; S. Bartolommeo a porta ravegnana zu Bologna von Formigine.

Bei Verdoppelung der Halle wird die Façade zur profanen Loggia, was das Mittelalter (an S. Ambrogio zu Mailand) und

später sogar der Barockstyl (an S. M. maggiore und an S. M. in via lata zu Rom) recht wohl zu vermeiden wussten. — Auch ältere Kirchen erhielten neue Vorhallen: der Dom von Narni 1497, der Dom von Spoleto (dieser von edler Pracht, angeblich von Bramante) und etwas später S. M. in navicella zu Rom (einfach schön von Rafael).



Fig. 56. Façade von S. Marco in Rom.

§. 71.

Die Façade der Certosa bei Pavia.

Ausser aller Analogie steht die Façade der Certosa von Pavia, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck (§. 136) und abgesehen von demselben vielleicht die bestgedachte des XV. Jahrhunderts. Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen, abgestuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und quer durchlaufenden Bogengalerieen, wie auch das Modell des Doms von Pavia es aufnahm (S. 86); innerhalb dieser festgeschlossenen Formen beherbergt sie allen erdenklichen Schmuck in weiser Abstufung des

Ausdruckes. (Verf. bekennt, diesem Gebäude früher Unrecht gethan und nach mehrmaligem Besuche seine Meinung geändert zu haben.) — Urheber war nach allgemeiner Annahme der Maler Ambrogio Borgognone 1473. Die Pfeiler lösen sich wie schon in der lombardischen Gothik z. B. am Dom von Como, in lauter Nischen mit Statuen (§. 51) auf. Die Abstufung des Schmuckes ist folgende: am Erdgeschoss, dem Auge am nächsten, Sculptur und gemeisselte Decoration in weissem Marmor; im mittlern (jetzt obersten) Stockwerk Flächen und Einfassungen mit Marmor verschiedener Farben incrustirt, hier ganz am rechten Orte; ein oberster Aufsatz sollte consequenter Weise ein colossales Mosaikbild in einer kräftigen giebelgekrönten Einfassung enthalten, wie man aus einer alten Abbildung sieht. [1]

Eine ähnliche nur viel bescheidenere Umdeutung des romanischen Princips zeigt die Marmorfaçade der Kathedrale zu Lugano, wahrscheinlich von Tommaso Rodari.

§. 72.

Façaden der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert ist die Kirchenfaçade ein Hauptgegenstand der verstärkten, wirksam gemachten Formensprache (§. 49). Nur wurden die besten Kräfte zunächst ausgegeben an Entwürfe, welche nicht zu Stande kamen und an den Decorationsfaçaden bei Festen (§. 50).

Concurs von 1514 im Auftrage Leo's X. für die Façade von S. Lorenzo in Florenz; unter den Entwürfen des Rafael, des einen Sangallo, der beiden Sansovino und des Michelangelo muss der des letztern einige Zeit sicher als der auszuführende gegolten haben; die erste Façade mit vortretenden Säulen wenigstens im Erdgeschoss (§. 37, vgl. 43) und mit bisher unerhört starker Mitwirkung von Reliefs und Statuen (laut der unvollständigen Skizze im Pal. Buonarotti). [2] Beide Motive, vortretende Säulen und Zuthat von Sculpturen, längst vorbereitet z. B. in den Architekturen paduanischer und ferraresischer Gemälde und in den Festbauten, zumal Triumphbogen. — Eine analoge noch viel grössere Pracht muss gewaltet haben in der Decorationsfaçade am Dom zu Florenz, bei demselben Besuch Leo's X. 1514, einem riesigen Triumphbogen mit einer Masse von Scheinreliefs und Statuen. — Als die herrlichste Arbeit dieser Zeit bezeichnet Vasari anderswo den nicht ausgeführten Entwurf des Girol. Genga für den Dom von Mantua. [3]

---

[1] Palazzi diversi nell' alma città di Roma, ed. Gio. Batt. de' Rossi 1655 auf einem der letzten Blätter. — [2] Vgl. Vasari XII, p. 201, Nota, v. di Michelangelo, XIII, p. 77, s. v. di Jac. Sansovino. — [3] XI, p. 91, v. di Genga; vgl. oben §. 5, 67.

Serlio's damalige Theorie über die Ordnungen an Façaden (L. IV,): die dorische für Kirchen heldenmüthiger und ritterlicher Heiliger, die korinthische für Kirchen der Madonna und heiliger Jungfrauen, die ionische für Heilige »fra il robusto et il tenero,« z. B. für heilige Matronen. Serlio gibt den Gliederungen gerne ein starkes Relief, wie z. B. der Aufriss L. VII, p. 110 mit Dreiviertelsäulen und vorgekröpften Gebälken beweist.

Die Obelisken, Candelaber, Statuen u. s. w., welche Ecken und Mitte der Façaden krönen und gleichsam eine überschüssige Kraft derselben in die Luft ausklingen lassen, werden besonders reichlich in dieser Zeit angewandt; siehe die mit Obelisken beladene Façade von S. M. dell' Orto zu Rom (Giulio Romano?) und des jüngern Sangallo's Project für S. Peter, wo man freilich in den vielen »aguglie« ein gothisches Element erkannte.[1] In der That hatte schon die Frührenaissance solchen Schmuck zum Theil als Erbstück aus dem Gothischen hie und da gebraucht. (§. 19.)

§. 73.
Façaden der Nachblüthe.

In der Periode von 1540 bis 1580 (vgl. §. 56) stellt sich hauptsächlich in Rom derjenige Durchschnittstypus der Façaden fest, welcher dann auf den Flügeln der Gegenreformation in alle Welt getragen wurde. In all seinen verschiedenen Schattirungen strebt derselbe jedesmal nach einer conventionellen Harmonie, welche für jene Zeit eine vollkommene Wirklichkeit hatte. Die wahrste Aufgabe der Renaissance, der Centralbau konnte, wie hier absichtlich wiederholt werden muss, entweder die Façade entbehren oder er ordnete sie dem Ganzen, zumal der Kuppel, unter. Die einseitige Ausbildung der hievon emancipirten Façade war ein Unglück. Allein sie bildet nun einmal, wie Alberti ominöser Weise schon 1447 gesagt hatte, eine »musica« und man wird dereinst wieder von ihr lernen, wenn gewisse Täuschungen aus der Architektur unsres Jahrhunderts geschwunden sein werden.

Die Façade Einer Ordnung, wie sie jetzt besonders Palladio liebte, ist von der Bauwahrheit um einen Schritt weiter entfernt als die von zwei Ordnungen, weil sie auf den Breiteunterschied von Oberbau (Mittelschiff) und Unterbau (Nebenschiffe oder Capellenreihen) keine Rücksicht nimmt; dazu ist sie schweren Disharmonien des Einzelnen unterworfen. Die Façade von zwei Ordnungen hat jetzt in der Regel wieder nur Pilaster, unten meist korinthische und oben composita, später unten häufig dorische;

[1] Vasari X, p. 17, v. di Ant. Sangallo.

— dazu leises Vortreten der mittlern Fläche; — Nischen; — vertiefte quadratische Felder, welche als Andeutung von Reliefs gelten mögen; — Schmuck von Laubwerk und Cartouchen von Capitäl zu Capitäl; — Fries und Architrav dagegen einfach; — kräftige Bildung der Hauptpforte; — Voluten.

Besonders einflussreich: die Façaden von S. Spirito in Rom (von Ant. Sangallo d. J.); — S. Caterina de' Funari und S. M.

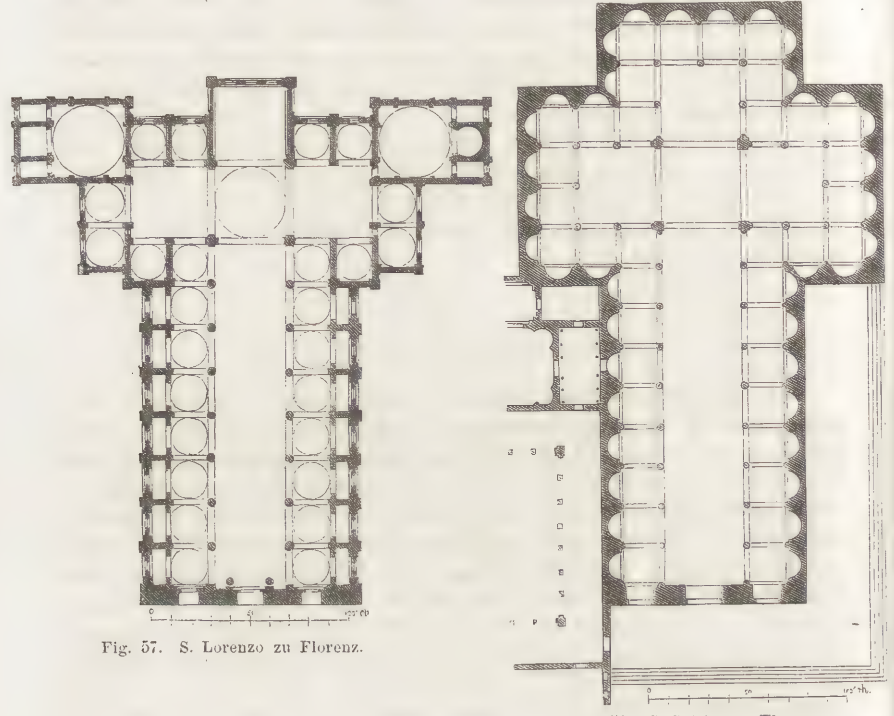


Fig. 57. S. Lorenzo zu Florenz.

Fig. 58. S. Spirito zu Florenz.

de' monti (von Giacomo della Porta, der unter Michelangelo's Einfluss stand); — S. M. traspontina (von Salustio Perruzzi, dem Sohn des Baldassar); — lauter mittlere und selbst kleine Bauten und desto brauchbarer als Vorbilder. Häufig hat, zumal an kleinern Kirchen, das Obergeschoss der Façade die volle Breite des untern, so dass grosse Theile davon in der Luft stehen. — Das XVII. Jahrhundert vervielfachte dann die Glieder, betonte sie stärker und begann sie endlich zu brechen und zu schwingen.

§. 74.

Innere Anlage der Langkirchen; Basiliken.

Unter den longitudinalen Anlagen schien zu Anfang der Renaissance die Basilica oder flach gedeckte Säulenkirche die erste Stelle einnehmen zu wollen. Sie trat indess bald zurück, weil sie sich nur schwer an einen Chorbau mit Kuppel, die begünstigte Form, anschliessen liess. Italien besass damals noch die gewaltigen Basiliken der christlichen Urzeit, alt S. Peter und S. Paul in Rom, den Dom von Ravenna etc. Man erkannte auch den Werth dieser Bauweise wohl. Die venezianischen Ge-



Fig. 59. S. Lorenzo zu Florenz.

sandten von 1523 (§. 42) nennen S. M. maggiore in Rom die schönste der sieben Patriarchalkirchen, »chiesa molto allegra.« Julius II., der als Cardinal die Kirche SS. Apostoli zu Rom herstellte, fand einen Stolz darin, die Tribuna riesig gross neu zu bauen. [1] Alte Basiliken erhielten jetzt zuweilen herrliche Cassettendecken, so S. Marco zu Rom (durch Giuliano da Majano?) S. M. maggiore (durch Giul. Sangallo).

Auf Brunellesco machten notorisch die florentinischen Basiliken der Protorenaissance (§. 17) grossen Eindruck. Offenbar hielt er die Basilica für die angemessenste Gestalt der Langkirche. S. Lorenzo in Florenz (Fig. 57 u. 59) unter seiner Aufsicht, S.

---

[1] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 1064.

Spirito (Fig. 58) nach seinem Modell (§. 59) gebaut. Vorzüglich an S. Lorenzo entwickelte er die ganze Macht und Bedeutung seines Säulenbaues mit Bogen (§. 35) und die volle Reife des Raumgefühls. (Das Intervall von Säule zu Säule gleich dem von der Säule zum entsprechenden Wandpfeiler und gleich der Hälfte des Mittelschiffes.) In den Nischen (hier rechteckig) sollten Malereien die ganze Tiefe ausfüllen. [1] Die Kreuzungskuppeln in beiden Kirchen anspruchslos und nicht Brunellesco's Werk. Der Chor in S. Lorenzo einfach quadratisch nach Art mancher Bettelordenskirchen; in S. Spirito die Säulenhalle um Querschiff und Chor herumgeführt, mit reichem Durchblick, aber unschön wirkenden zweitheiligen Abschlüssen. Aussen hat S. Lorenzo römisches Gebälk über der glatten Mauer; sonst beide Kirchen ganz schlicht, die Façaden Rohbau. — In Toscana sonst aus dem XV. Jahrhundert nur noch der Dom von Cortona mit (falschem oder ächtem?) Tonnengewölbe.

Alberti (L. VII.), der auch hier Heidnisches und Christliches vermengt, rühmt doch deutlich an der Basilica (gegenüber der gewölbten Bauweise) die bessere Akustik, gestattet gegen sein sonstiges Vorurtheil (§. 35) hier Bogen über den Säulen, redet sogar von Basiliken mit Obergeschoss und grossen Fenstern in der Mauer darüber, verlangt für letztere metallenes Gitterwerk und beschreibt Profilirung und Zierrath der Deckencassetten und deren wohlthätige Abwechselung mit Rundfeldern. Doch zieht er das Wölben vor wegen grösserer »dignitas« und Sicherheit gegen Brände.

In Oberitalien gibt es eine bedeutende Gruppe von Säulenkirchen mit Tonnengewölben, welche von niedrigen Kuppeln unterbrochen werden oder damit beginnen oder schliessen. S. Francesco in Ferrara, 1494, von Pietro Benvenuti; — S. Benedetto ebenda, um 1500, von Gio. Battista und Alberto Tristani; — S. Sisto in Piacenza, gegen 1500, vermuthlich von Bern. Zaccagni. [2] (Vgl. §. 80.) — Die Nebenschiffe, mit lauter Cupoletten bedeckt, öffnen sich gegen Reihen von tiefen Capellen; reiche Rundschlüsse des Chores und der Kreuzarme, üppige Decoration, aber fast gänzlicher Mangel an Oberlicht.

Einfachere Basiliken mit Tonnengewölbe: S. M. in organo zu Verona, 1481, — und S. Bartolommeo a porta ravegnana zu Bologna. Flachgedeckte Basiliken: S. M. in vado zu Ferrara, 1475 von Biagio Rossetti und Bart. Tristani, — S. Michele zu Venedig, 1466 von Moro Lombardo (§. 41, 43), — SS. Piero e Paolo auf Murano, 1509. — S. Zaccaria in Venedig, 1457 von Martino Lombardo (Fig. 60), noch halbgothische Parallele

[1] Vasari I, p. 38, in seinem eigenen Leben. — [2] Vgl. den Grundriss in Lübke's Gesch. der Archit. 3. Aufl., S. 664.

zu den nordischen Hallenkirchen mit Kreuzgewölben auf Rundsäulen. Später nahm sich (in Genua und Neapel) der beginnende Barockstyl wieder der Basilica an.

§. 75.

Flachgedeckte und einschiffige Kirchen.

Viel häufiger tritt die flachgedeckte einschiffige Kirche mit Capellenreihen zu beiden Seiten auf. Es wird diess die wesent-

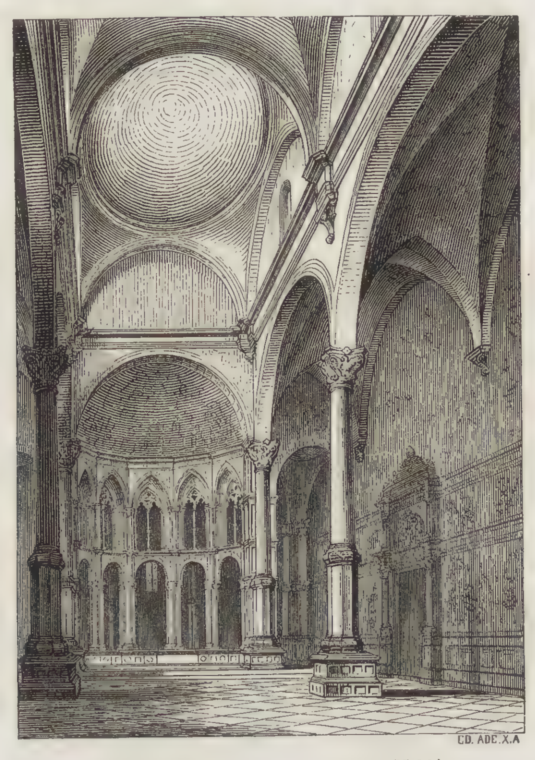


Fig. 60. S. Zaccaria in Venedig. (Nohl.)

liche Form der meisten Ordenskirchen, welche in Italien von jeher einschiffig und Anfangs, wie es der Zufall brachte, mit angebauten Seitencapellen versehen waren. So S. Francesco und S. Domenico in Siena etc. Jetzt öffnete man die Mauer regelmässig in lauter Capellen, verstärkte aber die Pfeiler dazwischen zu seitwärts hinauslaufenden Mauern, welche die Balkendreiecke des Daches mit Sicherheit trugen. Man erreichte dabei ein

Hauptziel der Renaissance: die freie Breite des Mittelschiffes, und gewöhnte das Auge so daran, dass es dieselbe dann auch in den Gewölbkirchen verlangte.

Das künstlerische Problem liegt wesentlich in dem Verhältniss der Breite des Schiffes zur Höhe und Länge und in der Gestalt der Capelleneingänge. (Alberti's Annahme, [1] die Capellen müssten in ungerader Zahl und von dieser und jener bestimmten Oeffnungsweite sein, ganz willkürlich.) Letztere von einfachster Pilasterordnung bis zu triumphbogenartigem Reichthum. Die Capellen selbst können kleiner und zahlreicher oder grösser und weniger sein, — grössere oder geringere Tiefe besitzen; — der Altar kann jedesmal an der Ostwand stehen und dann das volle Licht eines Seitenfensters geniessen, — oder die Mitte der Capelle, sei es eine flache Hinterwand oder eine halbrunde Nische einnehmen, wobei er kein eigenes Licht oder das von zwei Seitenfenstern hat. Die Capellen sind bisweilen Schatzkammern der Malerei und Sculptur, während sich hier die Baukunst auf ein Nottheil beschränkt, wenn ihr nicht besondere Ausbauten, Capellen mit eigenen Kuppeln u. dgl. bewilligt werden. Die Obermauern erhalten eine zweite Pilasterordnung oder decorative Malereien. Der Eingang zum Chor geschieht gerne durch einen grossen Bogen. Den Façaden ist diese Anlage günstiger als die Basilica, wegen Breite des Mittelschiffes.

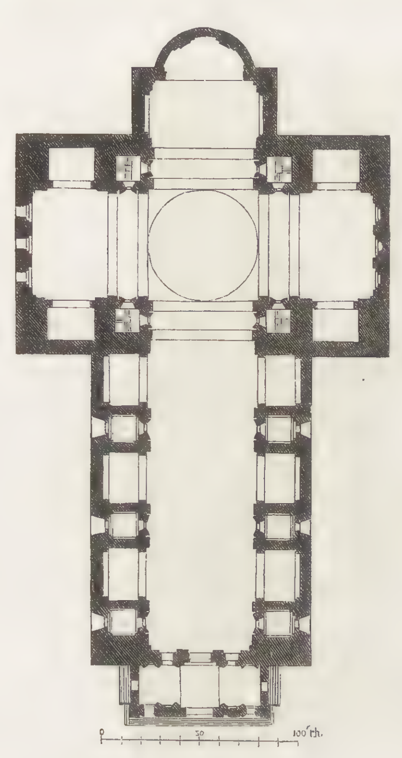


Fig. 61. S. Andrea in Mantua.

Einige grosse Baumeister haben auch diesem bescheidenen Typus einen unvergleichlichen Werth verliehen. Giul. da Sangallo: S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz, etwa 1470—1480. — Cronaca um 1500: S. Francesco al monte ebenda, »la bella villanella.« — Jacopo Sansovino: S. Marcello in Rom und spä-

[1] De re aedific. L. VII, c. 4.

ter, vielleicht unter dem Einfluss eines Pedanten, (§. 57) S. Francesco della Vigna in Venedig, 1534. Ant. Sangallo d. J.: S. Spirito in Rom. (§. 73.) — In Neapel ist diess die vorherrschende Kirchenform der guten Zeit: Kirche Monte oliveto etc.; — in S. M. delle Grazie, von Desanctis um 1530, triumphbogenartige Capelleneingänge. — Die Cassetten der Flachdecke hier durchgängig durch grössere Felder mit Malereien auf Tuchflächen verdrängt.

§. 76.

Einschiffige Gewölbekirchen.

Einschiffige Gewölbekirchen mit Capellenreihen erreichen im XV. Jahrhundert selten eine glückliche Ausbildung, werden aber

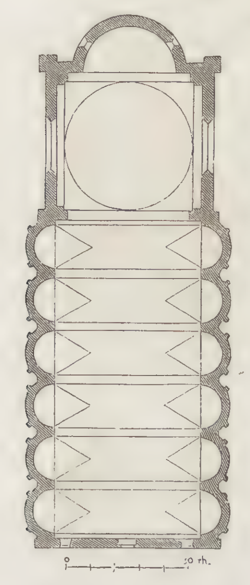


Fig. 62. Padua. Carmine. (L.)

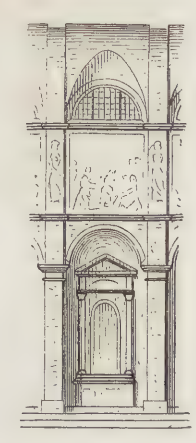


Fig. 63. Padua. Carmine. (L.)

um die Mitte des XVI. Jahrhunderts zum vorherrschenden und bald in der ganzen katholischen Welt gültigen Typus. Alles hing hier von den Schicksalen des Gewölbes ab. Das reine Tonnengewölbe, welches eigentlich nur dann schön ist, wenn es als dunkler Durchgang zwischen zwei lichten Räumen wirkt (s. die Halle in Rafaels Schule von Athen), bleibt entweder zu dunkel oder es erhält ein fatales Unterlicht. Brunellesco's Badia bei Fiesole, mit Tonnengewölbe über Haupt- und Querschiff und

kuppelichtem Gewölbe über der Kreuzung gibt als Bau der höchsten Einfachheit keinen Massstab; selbst die Capellen öffnen sich einzeln gegen das Schiff, ohne einfassende Ordnung. Vgl. §. 81. — Alberti's Langhaus von S. Andrea in Mantua (Fig. 61) mit cassettirtem Tonnengewölbe von 50 Fuss Diameter über je 3 durch Mauermassen geschiedenen Capellen, die durch reiche Pilaster eingefasst sind. (Die Cassettirung kaum gleich-



Fig. 64. S. Maurizio zu Mailand. (Lasius.)

zeitig? Das Ganze ohne Zweifel ziemlich dunkel.) — Tonnengewölbe mit Stichkappen zur Erzielung von Oberlichtern u. A. am Carmine zu Padua. (Fig. 62 u. 63.)

Kreuzgewölbe, welche Oberfenster gestatteten, (§. 48) bei Pintelli, welcher in S. Pietro in montorio zu Rom (1500) auf je eine Abtheilung derselben unten je 2 Rundnischen hinaustreten lässt, im Langhaus von S. M. della Pace, wenn dasselbe von ihm ist, nur je eine (1484). — Der geistreichste Bau: Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, von Dolcebuono (§. 23, 48), für lauter Fresken und Decoration gebaut und doch schon ohne

Rücksicht darauf schön. (Fig. 64.) Ueber den Nischen des Erdgeschosses läuft ein oberer Gang ringsum, der nach aussen durch die Fensterwand, nach innen durch eine graziöse Säulenstellung eingefasst ist; darüber die leicht gespannten, oblongen, bemalten Kreuzgewölbe. — Der Umbau von S. Giacomo maggiore zu Bologna 1497: Zwischen die nach innen vortretenden Wandpfeiler wurden je 3 zierliche Capellennischen gelegt und das Schiff mit einer Folge von kuppelichten Gewölben bedeckt.

Der wesentlichste Schritt zu einer Normalform war, dass man zwar das Tonnengewölbe wieder vorzog, dasselbe aber mit Fenstern durchschnitt und die so entstehenden irrationellen Formen durch reiche Stuccaturen in Harmonie brachte. Entscheidend: il Gesù in Rom, von Vignola; möglichst mächtiges Tonnengewölbe über Einem Schiff, mit Capellenreihen; die Art des Anschlusses von Querschiff, Kuppel und Chor bald als mustergültig betrachtet. Fortan haben Kuppel und Hauptschiff denselben Durchmesser. Für kleinere Kirchen: S. Maria de' monti zu Rom, von Giac. della Porta, mit besonders schön stucchirtem Tonnengewölbe. — Die Einschnitte der Fenster bilden auf der cylindrischen Fläche des Gewölbes sog. Ohren. Auch die Halbkuppel des Chores erhält jetzt gerne Fenster. Sämmtliche Gewölbe, jetzt nur noch selten rein construirt und gleichartig cassettirt. — Palladio's Redentore zu Venedig ohne Gewölbedecoration. — Daneben dauern die Reihen von kuppelichten Gewölben fort; S. Fedele zu Mailand, von Pellegrini, und dessen genaue Nachahmung: das Langhaus von S. Gaudenzio zu Novara.

§. 77.

Dreischiffige Gewölbekirchen.

Die dreischiffigen gewölbten Kirchen zeigen alle möglichen Formen, Ausschmückungs- und Beleuchtungsweisen. Die schönsten darunter sind solche, die aus relativ wenigen, den Formen des Centralbaues sich nähernden Theilen bestehen. Der Neubau von S. Peter, wie ihn Nicolaus V. haben wollte (um 1450), wäre eine riesige drei-, oder mit den Capellenreihen, fünfschiffige Kirche geworden, mit Kreuzgewölben und Rundfenstern an den Obermauern. [1] Unter dem gewiss nicht glücklichen Eindruck dieses Entwurfes scheint Pintelli S. M. del Popolo in Rom (1471) und S. Agostino (1488) componirt zu haben; die Pfeiler mit Halbsäulen. Vgl. §. 48. Ausserdem Einwirkung des Friedens-

[1] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 934, ss.

tempels? — Von Serlio's Entwürfen im V. Buch gehört der elfte hieher, der zwölfte zum vorigen Paragraphen.

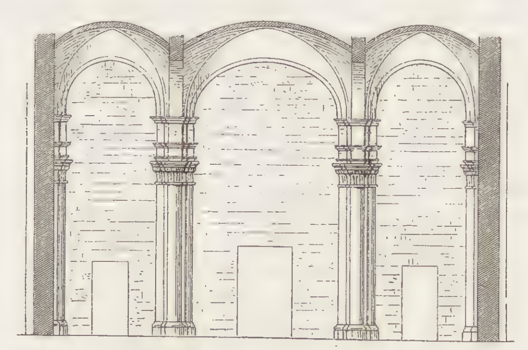


Fig. 65. Dom zu Pienza. (L.)

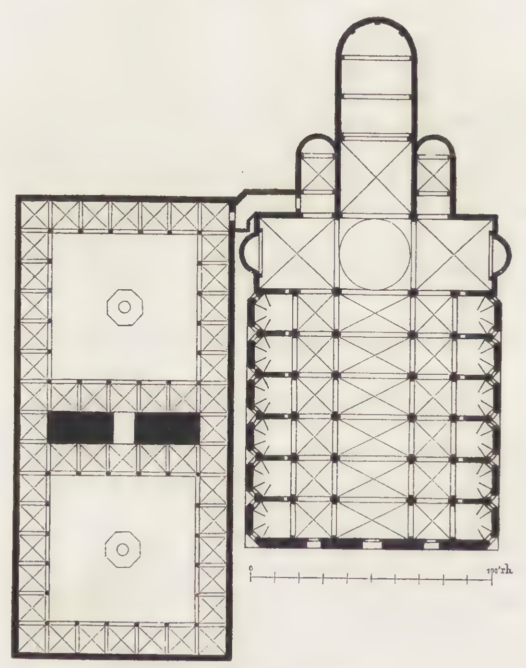


Fig. 66. S. Giovanni in Parma. (L.)

Drei Schiffe von gleicher Höhe mit Kreuzgewölben gab Pius II. seiner Kirche zu Pienza (Fig. 65), weil er diese Anordnung in einer östreichischen Kirche gesehen und schöner und

der Beleuchtung günstiger gefunden hatte. [1] (Damals war auch der gothische Dom von Perugia noch im Bau?) — S. M. dell' Anima zu Rom 1500, das Innere von einem nordischen Baumeister; auch hier gleiche Schiffhöhen, Kreuzgewölbe — und hohe missgeschaffene Wandnischen. — Noch ganz nach mittelalterlicher Anlage, etwa einem romanischen Gewölbebau entsprechend, S. Giovanni in Parma von Bernardino Zaccagni, mit polygonen Capellen am Langhaus. (Fig. 66 und 67.) —

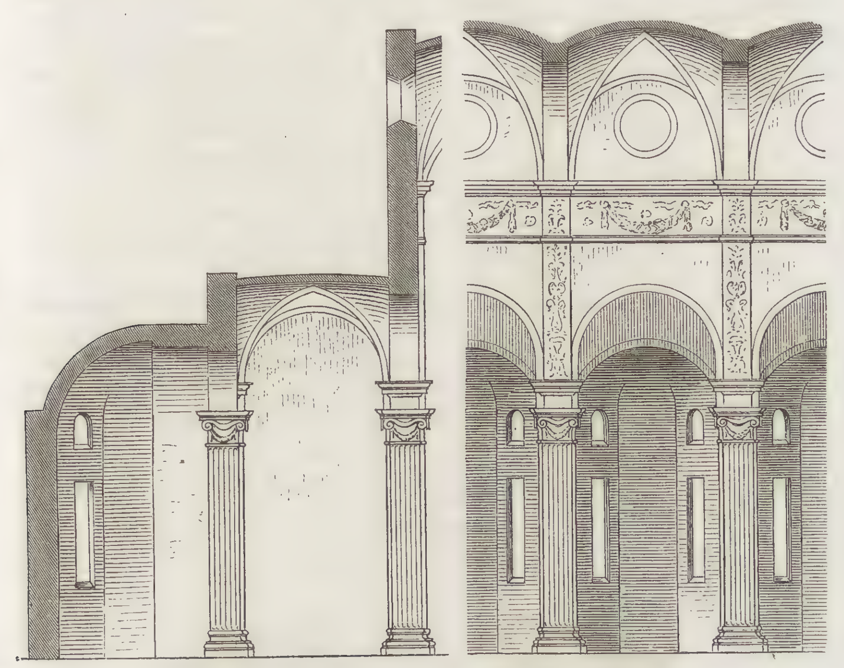


Fig. 67. S. Giovanni in Parma. Quer- und Längenschnitt. (L.)

Kreuzgewölbe, in den Seitenschiffen sogar noch spitzbogig, auch in den Servi (Concezione) zu Siena, angeblich von Baldassare Peruzzi. (Fig. 68 und 69.) Vgl. die Details auf S. 50.

Unter den Kirchen mit Tonnengewölben ist die Annunziata zu Arezzo vom ältern Ant. Sangallo sehr schön; er wagte es, zwischen die Pfeilerstellungen und das Gewölbe eine Mauer mit Fenstern zu setzen. Dazu die geistvoll angeordnete Vorhalle, die zierliche niedrige Kuppel, die Eleganz und weise Oekonomie des Schmuckes. Dagegen verliert jedes Tonnengewölbe, das

[1] Pii II. Comment., L. IX, p. 430. Vgl. §. 8, 22, 83.

bloss aus den Nebenschiffen Licht erhält, die kirchliche Weihe, so edel die Formen gebildet sein mögen: S. M. presso S. Celso zu Mailand, angeblich von Bramante, dem n. A. bloss die Vorhalle, n. A. auch diese nicht gehört. Auch Rafael mit seinem Tonnengewölbe über dem Mittelschiff von S. Peter (§. 66) würde diesem Uebelstand nicht entgangen sein; der jüngere Ant. Sangallo kritisirte diess Schiff als lang, eng, hoch und überaus dunkel.[1] Auch würden Rafaels Pfeiler, als Stützen eines so hohen Tonnengewölbes, schon ziemlich tiefe Coulissen gebildet, d. h. kaum mehr einen Schrägeinblick in die Seitenschiffe gestattet haben.

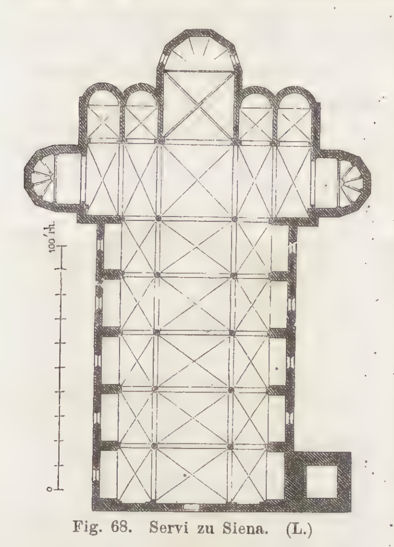
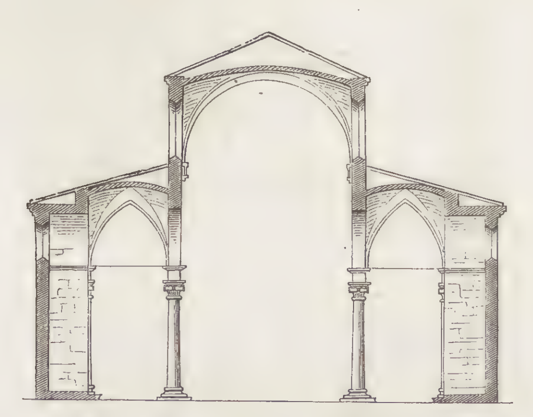


Fig. 68. Servi zu Siena. (L.)

Die glücklicheren Lösungen beginnen da, wo die Longitudinalbewegung des Gewölbes (die Aufgabe des Gothischen) im Wesentlichen aufgegeben wird, und das Langhaus sich in lauter einzelne kuppelartige Räume gliedert.


Fig. 69. Servi zu Siena. Querschnitt. (L.)

Das majestätische Fragment des Domes von Pavia (Fig. 70 und 71), 1486 von Cristoforo Rocchi, ein heller lichter Hoch-

[1] Vasari X, p. 25, im Comment. zu v. di Ant. da Sangallo.

bau.[1] — S. Giustina in Padua (Fig. 72 und 73), 1516 vollendet von Andrea Riccio.[2] Das Langhaus: die von Capellenreihen begleiteten Seitenschiffe tragen Tonnengewölbe, diese aber die drei Flachkuppeln des Mittelschiffes; — Querbau und Chor: in reichster Anordnung mit runden Abschlüssen aller Räume und vier Hochkuppeln. Grossartigste Raum- und Lichtwirkung. (§. 53.) — S. Salvatore zu Venedig um 1534 von Giorgio Spavento, ausserordentlich schön, ohne eine solche pomphafte Chorpartie; das Motiv von S. Marco, Flachkuppeln (hier drei nach einander) auf je vier breiten Bogen ruhend, die Eckräume als freie Durchgänge auf schlanken Pfeilern; die Flachkuppeln mit selbständigem Licht durch Laternen. — Dasselbe Hauptmotiv, aber mit drei Kreuzgewölben, statt Kuppeln, schon um 1500 an S. Fantino. — Und in ähnlicher Weise an der schön disponirten Kirche S. Sepolcro zu Piacenza, mit den in Oberitalien beliebten Polygoncapellen am Langhaus.[3] — Endlich der Dom von Padua, um 1550 von Righetto und della Valle, beruht auf Inspirationen von diesen Gebäuden, von den §. 74 genannten oberitalischen Säulenkirchen und von Michelangelo her. — Dreischiffige Benediktinerkirchen dieser Zeit: S. Benedetto zu Mantua, ob noch vorhanden? — S. Giorgio maggiore zu Venedig, von Palladio; — la Badia de' Cassinensi zu Arezzo, von Vasari, eine originelle aber profane Anlage. — Als kolossaler Wallfahrtsdom für die wieder katholisch werdende Welt: Madonna degli Angeli bei Assisi, dreischiffig und mit mächtiger Kuppel über der Steinhütte des h. Franz; von Vignola.

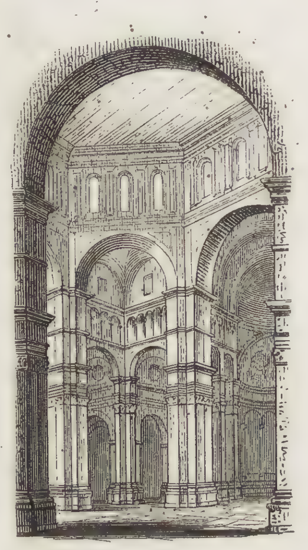


Fig. 70. Oktogon des Doms zu Pavia. (Nohl.)

Ganz selbständig für sich steht Bramante's Kirche der Cancelleria, S. Lorenzo in Damaso, ein Gewölbebau mit Flachkuppel und Tonnengewölben, schönem Oberlicht über der Apsis und edlen Pfeilerhallen auf drei Seiten, durch Schönheit des Raumes und der Lichtwirkung bezaubernd. (Fig. 74.)

[1] Milanesi II, p. 435. Vgl. §. 59. — [2] Vasari IV, p. 113, Nota, v. di Vellano. — [3] Abb. in Lübke, Gesch. der Architektur, 3. Aufl., S. 663.

§. 78.

Der Glockenthurm der Frührenaissance.

Der Glockenthurm, im Mittelalter meist getrennt von der Kirche, aber bisweilen als mächtiges Prachtstück behandelt, ist

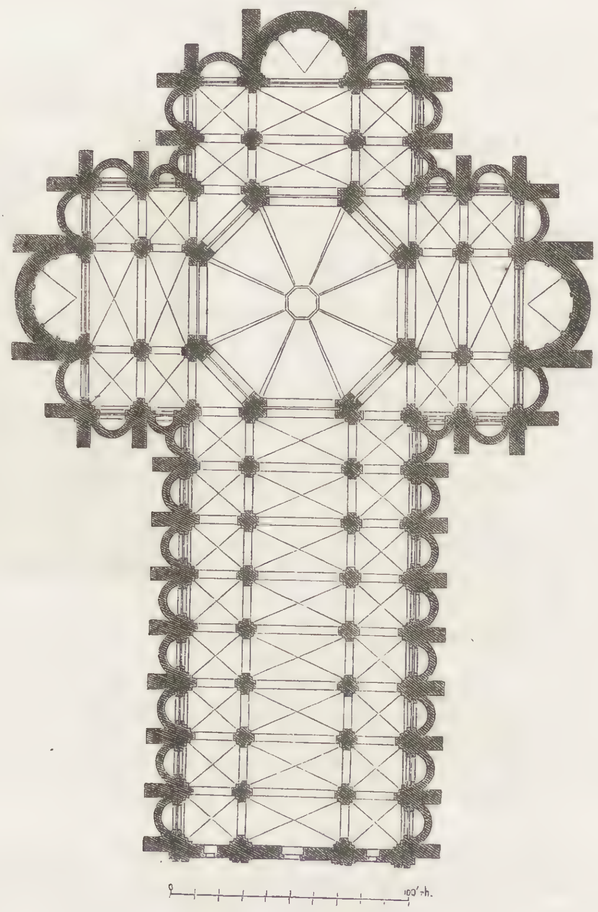


Fig. 71. Dom zu Pavia.

für die Renaissance im Ganzen nur ein nothwendiges Uebel. — Giotto's Campanile zu Florenz und der Thurm von Pisa genossen dauernder Bewunderung. — Der in mythischer Zeit begonnene Torrazzo von Cremona, der höchste Thurm Italiens; auf einer obern Galerie waren im XVI. Jahrhundert Linien angegeben,

welche nach allen Ortschaften in der Runde zielten.[1] — Der Marcusthurm zu Venedig, fast formlos, kostete 1498 schon über 50,000 Dukaten (Malipiero). Sein vergoldeter Helm strahlte dem heimkehrenden Venezianer viele Meilen weit über das Meer entgegen »velut saluberrimum sidus«.[2]

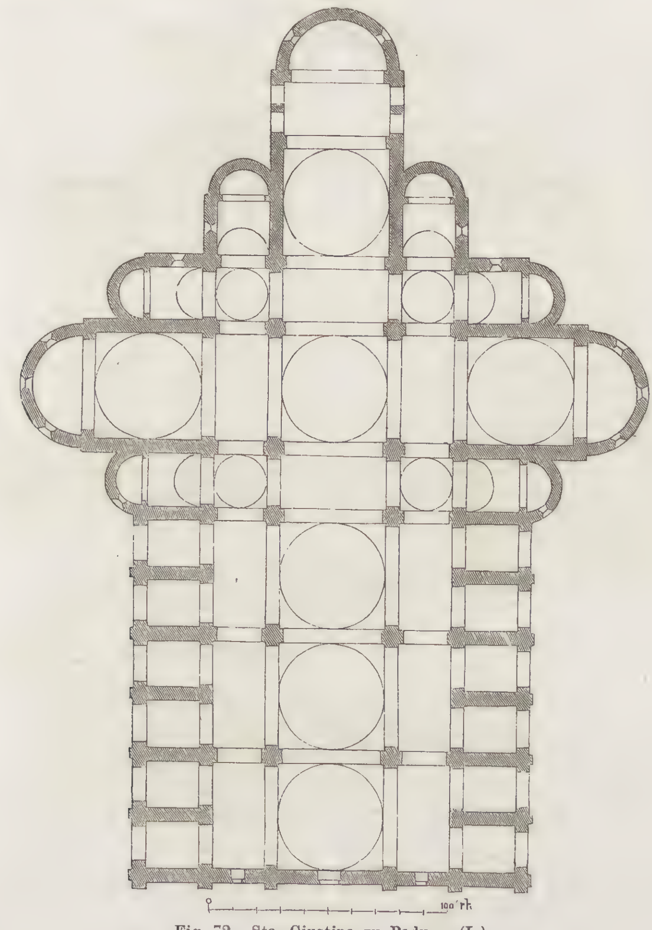


Fig. 72. Sta. Giustina zu Padua. (L.)

Doch gab es Fälle, wo der Kirchthurm zugleich als Stadtthurm eine edlere Gestalt verlangte, und jedenfalls durfte er mit der Kirche in nicht allzugrosser Disharmonie stehen. Die Renaissance suchte auch ihn mit antiken Ordnungen und zwar mit

[1] Anonimo di Morelli. — [2] Sabellicus, de situ ven. urbis, fol. 89.

mehreren über einander zu bekleiden, bewies aber grosse Rathlosigkeit, zumal in Betreff des obern Abschlusses.

Hier erscheint das nordisch Gothische, dessen Thurm lauter organisches Leben und das Vorbild der ganzen Formenwelt ist, in unvergleichlichem Vortheil. Die antiken Ordnungen, schön



Fig. 73. S. Giustina zu Padua. (L.)

abgestuft und mit wirksamer Abwechslung von Pilastern, Halbsäulen und Freisäulen können zwar einen relativ schönen Thurm hervorbringen helfen,[1] obwohl man immer fühlen wird, dass

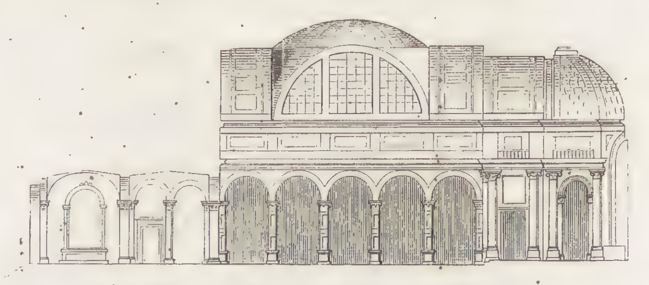


Fig. 74. Rom. S. Lorenzo in Damaso. (Nohl.)

der Thurmbau nicht auf diese Weise entstanden ist. Aber auch dieses mässige Ziel wurde kaum erreicht.

Alberti's Thurmtheorie,[2] ein neutrales Product seiner Phantasie; viereckige Thürme sollen sechs, runde vier Diameter Höhe haben, oder jene mindestens vier, diese drei; der schönste Thurm aber (»turris decentissima«) ist aus beiden Formen so zu mi-

---

[1] Vgl. aus romanischer Zeit den herrlichen Thurm am Dom zu Spalato in Dalmatien. Jahrb. der k. k. Centr. Comm. zu Wien. Bd. V. — [2] De re aedificatoria, L. VIII, c. 5.

schen, dass über einem quadratischen Sockel und Erdgeschoss drei Rundgeschosse, dann ein Quadrat von vier leichten Bogen und endlich ein runder Monopteros mit sphärischem Kuppelchen folgt; für Alles werden Proportionen und Details angegeben. — Natürlich folgte ihm Niemand. Die runden oder polygonen Formen kamen höchstens am obern Abschluss vor, so an zwei profanen Thürmen zu Bologna. [1]

Der bestausgestattete Thurm des XV. Jahrhunderts (Halbsäulenordnungen mit Bogen, kräftige Eckpilaster, alles Marmor von Schichten verschiedener Farbe) derjenige am Dom von **Ferrara**. Ganz armselig diejenigen Thürme, welche nur magere Eckpilaster zur Einrahmung der Stockwerke haben. Das Beste war, wenn man die Pilaster entweder ganz aufgab und Wandbänder ohne Verpflichtung auf anderswoher gebotene Proportionen anwandte; z. B. an mehreren Thürmen von Venedig (deren lothrechte Stellung Sabellico [2] etwas zu früh rühmt); — oder wenn man die Pilaster frei behandelte, so dass sie z. B. zweien Stockwerken entsprechen und also eine mächtigere Bildung erhalten. So an dem Backsteinthurm von S. Spirito in Rom (von Pintelli?), welcher in seiner kräftigen Einfachheit vielleicht der edelste Thurm der Frührenaissance ist. (Fig. 75.)



Fig. 75. Thurm an S. Spirito. (Nohl.)

§. 79.

Der Glockenthurm des XVI. Jahrhunderts.

Das XVI. Jahrhundert gab den Thürmen seine kräftigere Formensprache und nahm sie bisweilen zu zweien oder zu vieren in die Composition des Kirchenbaues auf, mit dessen Ordnungen nunmehr die ihrigen in strengerer Harmonie stehen. (Ueber einzelne damals bewunderte Thürme s. Vasari.) [3] — Bisweilen scheute man sich doch vor den Thürmen, die man in die Composition aufnahm, wie vor fremden Gästen. An der Kirche zu **Montepulciano** (§. 64), wo sie in den vordern Ecken des griechischen Kreuzes stehen, und den Ordnungen des Hauptbaues völlig gehorchen, bleiben sie doch durch Gässchen von demselben getrennt. (Nur der eine ausgeführt. Fig. 76.) — Im ersten Bande des Sammelwerkes von Basan eine Façade, angeblich von Rafael, deren Thürme zu den geistreichern

---

[1] Bursellis annal. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 909, 911. Ebenda Col. 888 die Nachricht, wie 1455 ein Kirchthurm 4 Klafter von der Stelle gerückt wurde. — [2] A. a. O. L. II, fol. 86. — [3] IX, p. 226, Nota, v. di Baccio d'Agnolo; XI, p. 122, s., v. di Sanmicheli.

der Renaissance gehören würden. Dagegen der Entwurf des jüngern Ant. Sangallo für S. Peter (im speculum romanae magnificentiae) mit Thürmen, an welchen Säulen und Halbsäulen mit Obelisken auf das Thörichteste gehäuft sind. — Von Serlio's Kirchenplänen im V. Buche gehören hieher der elfte und zwölfte. (Vgl. §. 67.)

Der obere Abschluss gehört bisweilen einer ganz anarchischen Phantasie an, welche sich auch jeder Beschreibung entzieht. Ist aber das oberste Stockwerk viereckig, so folgt doch meist nur ein vierseitiges ziemlich flaches Dach wie auf den Thürmen römischer Basiliken und so auch an S. Spirito, §. 78. — Oder ein Spitzhelm von Stein oder von Zimmerwerk mit bleierner Bedachung. Dan. Barbaro, der seinen Markusthurm vor Augen hatte, verlangt[1] für die Höhe solcher Helme das Anderthalbfache der Basis.

Wie an der Façade, so weiss dann auch am Thurme der Barockstyl seine guten und schlechten Mittel viel wirksamer zu brauchen. Mächtige Fenster, Rustica an den Ecken, derbe Consolen unter den Gängen, starke plastische Zuthaten (Guirlanden, Löwenköpfe etc.), gebrochene und geschmückte Giebel, Abwechselung von Stein und Backstein etc. — Der unvollendete, einfach tüchtige Thurm neben S. Chiara in Neapel, früher als Werk des XIV. Jahrhunderts für die neapolitanische Priorität in der Renaissance geltend gemacht, ist notorisch erst nach 1600 erbaut.[1]

Fig. 76. Montepulciano. Mad. di S. Biagio. (Nohl.)

§. 80.

Einzelne Capellen und Sacristeien.

Die einzelnen an Kirchen angebauten Capellen und Sacristeien gehören zum Theil zu den besten Leistungen der Renaissance, schon weil dieselbe hier innerhalb ihres wahrsten Elementes arbeitet; es sind nämlich grösstentheils centrale Anlagen. Im XV. Jahrhundert herrscht besonders ein von Florenz ausgehender Typus: ein grösserer viereckiger Raum mit Kuppel, dahinter ein kleinerer mit Cupolette; daneben kommt auch das Achteck vor. Die Sacristei ist thatsächlich zugleich Capelle

---

[1] Ad Vitruv. L. IV, c. 8. — [2] D'Agincourt, T. 54.

durch ihren Altar. Von berühmtern Capellen ist nur die des h. Antonius im Santo zu Padua ein Langbau und zwar an der einen Langseite geöffnet.

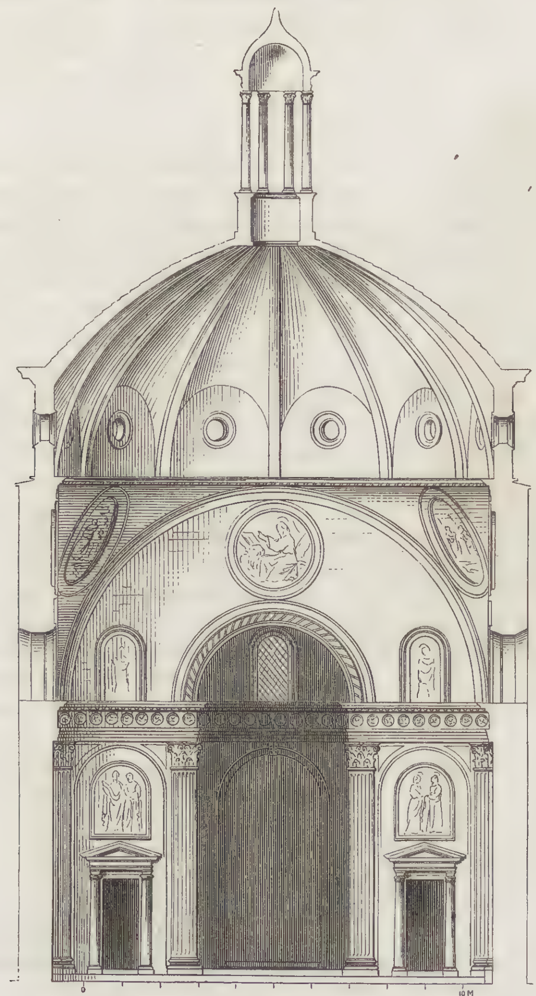


Fig. 77. Sacristei von S. Lorenzo zu Florenz. (Becker.)

Der florentinische Typus am einfachsten in Michelozzo's Sacristei v. S. Marco 1437, wo der Hauptraum sogar nur ein Kreuzgewölbe, — und in der Sacristei von S. Felicità, wo er ein kuppelichtes, sog. böhmisches Gewölbe hat (zierliche Pilaster

und Gesimse); — reicher und grossartiger, mit eigentlicher, sogar lichtbringender Kuppel: in Brunellesco's alter Sacristei bei S. Lorenzo (Fig. 77) [1] und Cap. de' Pazzi bei S. Croce (§. 63), sowie an Michelozzo's Schlusscapelle an S. Eustorgio zu Mailand (§. 65), wo der kleinere Ausbau mit Cupolette den Prachtsarg des S. Pietro martire enthält; aussen ein beachtenswerther Backsteinbau.

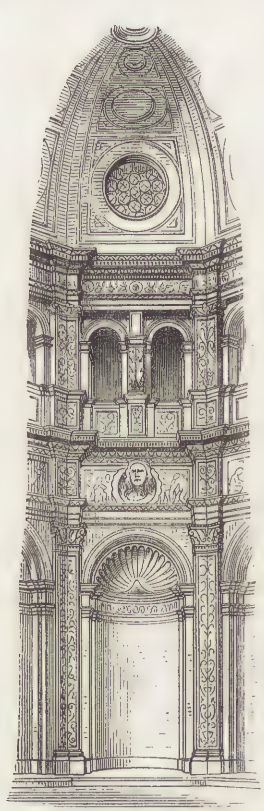
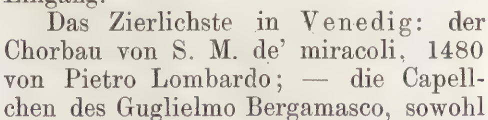


Fig. 78. Sacristei von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

Gradation der ausserdem üblichen Formen: einfache viereckige Capelle mit kuppelichtem Gewölbe (so die des Cardinals von Portugal an S. Miniato bei Florenz, seit 1459 erb. von Rossellino, geschmückt von den Robbia und Ant. Pollajuolo); — oder mit einer flachen Kuppel; — oder dasselbe Motiv mit einem lichtbringenden Ausbau, welcher dann ein Kuppelchen trägt (so einige Capellen an bolognesischen Kirchen); — oder man vermag dem Hauptraum selber halbrunde sog. Lunettenfenster zu geben, — oder der Kuppel desselben einen Kreis kleiner Rundfenster, — oder sogar einen Cylinder mit Fenstern (so die Cap. S. Biagio in S. Nazaro e Celso zu Verona); — oder es entsteht, indem man die Wände hinausrückt, ein griechisches Kreuz. So ruht in der graziösen Johannescapelle des Domes von Genua der Cylinder auf drei Tonnengewölben und einem vordern, triumphbogenähnlichen, noch halbgothischen Eingang.



Das Zierlichste in Venedig: der Chorbau von S. M. de' miracoli, 1480 von Pietro Lombardo; — die Capellchen des Guglielmo Bergamasco, sowohl das viereckige mit Ecksäulen und Kuppel an SS. Apostoli, als das sechseckige bei S. Michele 1530; ein geistlicher Pavillon. Ferner die Cap. Colleoni zu Bergamo, (§. 5) aussen reich incrustirt, innen stark verändert. — In den beiden Eingangscapellen in S. Sisto zu Piacenza (§. 74) ist eine grosse Centralcomposition auf einem Raum zusammengepresst, der mindestens dreimal so gross sein müsste.

---

[1] Nach einer Aufnahme des Herrn Becker.

Achtecke: Die Sacristei Cronaca's (§. 64), — und die des Bramante bei S. Satiro zu Mailand (Fig. 78), [1] auf engem, rings eingeschlossenem Raume, mit Nischen unten, einem herrlichen Fries in der Mitte, einem zierlichen obern Umgang und dem schönsten Oberlicht. »E perchè veniva ad essere oscura, come quella che era triplicata, escogitò luminarla d'alto.« Anonimo di Morelli (§. 136).

Im XVI. Jahrhundert wird das griechische Kreuz oder wenigstens ein System von vier Bogen mit Hochkuppel die beliebteste Form für Prachtcapellen. Rafael gab ihr die höchste Vollendung in der Cap. Chigi an S. M. del Popolo zu Rom (Fig. 79). Auch der Barockstyl offenbart an solchen Bauten seinen besten Schönheitssinn: Capellen Sixtus V. und Pauls V. an S. M. maggiore, Cap. Corsini am Lateran.

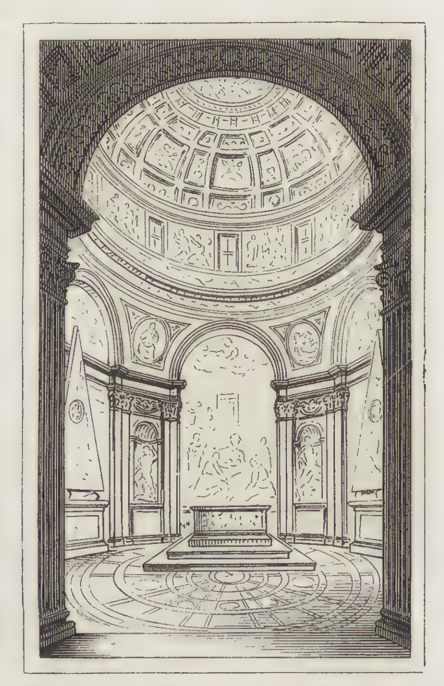


Fig. 79. Cap. Chigi in S. M. del Popolo. (Nohl.)

Michelangelo's Sagrestia nuova (oder mediceische Capelle) an S. Lorenzo in Florenz schliesst sich dagegen in der Anlage wieder an das Motiv Brunellesco's und Michelozzo's an, erreicht aber in den cubischen Verhältnissen und in der allgemeinen Wirkung (trotz schwerer Willkür des Details) die allergrösste Schönheit. Architektur und Sculptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Thon Sarcophage, Statuen, Pilaster, Simse, Nischen, Thüren und Fenster vormodellirt. Höchste Einheit von Raum, Licht und Formen. (Doch sind eine ganze Anzahl von Nischen, für Statuen bestimmt, leer geblieben [2] und die Madonna und die beiden Heiligen waren ursprünglich für eine andere Stelle bestimmt.)

Ausserdem kommen auch einige Rundcapellen aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts vor: Cap. S. Giovanni im Dom von

[1] Wir verdanken diese Abbildung unsrem Freunde, dem Herrn G. Lasius, der eine Publication des schönen Werkes vorbereitet. — [2] Vasari XII, p. 214, Nota, v. di M. Angelo.

Siena (Fig. 80), Cap. Carraccioli in S. Gio. a Carbonara zu Neapel (1516, sehr hübsch); dann die schon genannte Cap. Sanmichele's an S. Bernardino zu Verona, das Meisterwerk dieser Art (vgl. Fig. 43 und 44 auf S. 101).

§. 81.

Das Aeussere der Langkirchen.

Die Durchbildung des Aeussern an den Langkirchen, abgesehen von der Façade und vom Chor- und Kuppelbau, der vom Centralbau entlehnt wird, blieb im Ganzen sehr vernachlässigt. Neben dem in §. 68 erwähnten Grunde kam sehr in Betracht: die häufige Durchbrechung der Langseiten durch Anbau von Capellen; auch wirkte das Nichtvollenden der Façaden übel auf die Langseiten zurück.



Fig. 80. Dom von Siena. Cap. S. Giovanni. (Nohl.)

Brunellesco liess seine Basiliken (§. 74) aussen fast glatt, gab jedoch seiner Badia bei Fiesole (§. 76) eine einfach schöne Bekleidung von Wandbändern und Consolen, vielleicht auf Anregung von S. Frediano in Lucca hin. — Die Bekleidung mit Pilasterordnungen an den Mauern der Nebenschiffe und auch wohl des Oberbaues ist nur in sehr wenigen Beispielen des XV. Jahrhunderts vorhanden: S. Severino zu Neapel (von Mormandi, 1490), das Kirchlein des Pontanus ebenda, einige oberitalische Backsteinkirchen u. s. w. Selbst in Venedig hat nur S. M. de' miracoli auch an den Seiten die volle Prachtincrustation mit Pilastern.

Von hohem und einzigem Werthe die weissmarmorne Kathedrale von Como. Die musterhaft vollständige Inschrift am äussern Chorende: »Cum hoc templum vetustate confectum esset, a populo Comensi renovari coeptum est MCCCLXXXXVI. Huius vero posterioris partis iacta sunt fundamenta MDXIII, XXII. Decembris, frontis et laterum iam opere perfecto. Thomas de Rodariis faciebat.« Gothisch begonnen und langsam von der Façade her gebaut, bleibt das Langhaus im Innern gothisch, doch so, dass die anfangs engen Intervalle weiter und schönräumiger werden; aussen Umdeutung in einen prachtvollen Re-

naissancebau; die vortretenden Streben erhalten Sockel und Kranzgesimse in freier antiker Bildung, darüber statt der Spitzthürmchen candelaberartige Prachtzierden von sehr viel schönerer Form als alle ähnlichen französischen Uebersetzungen aus dem Gothischen; die Wandflächen mit Rahmenprofilen umfasst; Querbau und Chor, der Bau Rodari's seit 1513 mit polygonen Abschlüssen, eines der schönsten Bauwerke Italiens, aussen mit den Formen des Langhauses in gereinigter und veredelter Gestalt (die Kuppel modern).

Im Verlauf des XVI. Jahrhunderts wird die Pilasterbekleidung der Langseiten zwar zur Regel, aber meist in kalter und gleichgültiger Form. Seit Michelangelo's korinthischer Ordnung und obern Attica am Aeussern von S. Peter (einem Motive von streitigem Werthe) hatte der Barockstyl ein Vorbild für eine Pilasterordnung, sowie seit S. Fedele in Mailand (von Pellegrini) für zwei Halbsäulen- oder Pilasterordnungen über einander. Häufig finden sich jetzt statt der Pilaster vortretende Streben, auf welche dann vom Oberschiff ähnliche Voluten niederrollen, wie die der Façaden (§. 69, 70).

§. 82.

Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau.

Die Renaissance verlässt sich beim Kirchenbau darauf, dass durch Hoheit und Schönheit des architektonischen Eindruckes ein wahres Gefühl alles Höchsten hervorzubringen sei. Sie bedarf keines sacralen Styles (§. 61, 62); ihr souveränes Werk, zumal der Centralbau, wäre ein Heiligthum in ihrem Sinne, auch abgesehen von allem Zweck und auch ohne Kirchenweihe. Alberti[1] gibt dieses Gefühl stärker heidnisch gefärbt, als ein Anderer. In den Tempel steigt das Göttliche (superi) nieder, um unsere Opfer und Gebete in Empfang zu nehmen. Sollte aber auch das Göttliche sich um der Menschen hinfälliges Bauwesen nicht kümmern, so trägt es doch viel für die Frömmigkeit aus, dass die Tempel Etwas an sich haben, was das Gemüth erfreut und durch Bewunderung fesselt. Der Eintretende soll von Erstaunen und Schauer hingerissen sein, dass er laut ausrufen möchte: Dieser Ort ist Gottes würdig! — Die Wirkung soll eine solche sein, dass man ungewiss bleibe, ob die Kunst oder der Verewigungssinn grösser gewesen. — Die Lage verlangt er isolirt, in der Mitte eines Platzes oder breiter Strassen, auf hohem Unterbau. Im Innern redet er dem Einen Altar das Wort, sintemal das Sacrament von den Liebesmahlen der ersten Christen abstamme und erst die spätere Zeit »Alles mit Altären

[1] De re aedificatoria L. VII, c. 3, 5, 10, 12, 13, 15.

vollgepfropft« habe. Auch seine Lobrede auf nächtliche Beleuchtung ist vielleicht eine urchristliche Reminiscenz, obgleich er dabei von den Alten redet, welche »in den Schalen ihrer Candelaber grosse wohlduftende Flammen anzündeten.« —

Höchst bezeichnend für die Herrschaft der Bauform ist seine Polemik gegen Fresken, welche höchstens in die Vorhalle gehören; statt derselben verlangt er Tafelbilder und noch lieber Statuen für das Innere. Zweimal empfiehlt er die Incrustation, vielleicht nur, um den Fresken zu entgehen. (Vgl. §. 265.) Die Fenster verlangt er mässig gross und in der Höhe, so dass man durch dieselben nur den Himmel erblicke. Ja der Schauer eines gewissen Dunkels vermehre die Andacht. — (Gleichzeitig gegen 1450 spricht M. Savonarola sogar von einem Verhältniss der dunkeln Gassenhallen zur andächtigen Stimmung und zwar bei Anlass von Padua. [1] Dagegen rühmt Pius II. [2] an seiner Kirche zu Pienza die Helligkeit.)

§. 83.
Die Symmetrie des Anblickes.

Zu dem beabsichtigten Eindruck gehört vor Allem, dass die Symmetrie des Anblickes (§. 30) wenigstens im Innern nicht gestört werde. Das XV. und XVI. Jahrhundert bringen derselben sowohl in schon bestehenden Kirchen als auch in Neubauten sehr namhafte Opfer. Die Schwesterkünste sollen sich zwar einfinden, aber der architektonischen Gesammtwirkung unterordnen.

Die bisherigen Kirchen waren voller Einbauten, z. B. vortretender Altäre und Grabmäler; man »repurgirte« sie und stellte für die Neubauten strenge Gesetze auf. Schon 1391 wurde im Dom von Florenz die Errichtung eines Prachtaltars am zweiten Pfeiler rechts nur gestattet, wenn der Altar nicht breiter werde als der Pfeiler und keine Wappen daneben aufgehängt würden. [3] Im XV. Jahrhundert sind namentlich die Päpste streng hierin. Nikolaus V. (1447—1455) verfügte zum Voraus für seinen Neubau von S. Peter, dass keine Gräber, auch nicht von Päpsten und Prälaten diesen Tempel beflecken sollten. [4] Pius II. (1458—1464) liess zwar den alten Bau stehen, demolirte aber die sehr ungleichen Capellen und baute sie nach der Schnur um, wodurch der Anblick des Innern »augustior et patentior« wurde. Als er für den Schädel des h. Andreas eine grosse Capelle anbaute, musste rings Alles weichen, auch Papst- und Cardinalsgräber, welche den Raum der Kirche »willkürlich

[1] Bei Murat. XXIV, Col. 1179. — [2] Comment. L. IX, p. 431. — [3] Gaye, carteggio I, p. 534. — [4] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 935.

in Beschlag genommen« hatten.[1] In seiner neuen Kirche der Stadt Pienza (§. 8) sollte man gleich beim Eintritt den ganzen dreischiffigen Bau (§. 77) mit allen Capellen und Altären wohl beleuchtet und trefflich ausgestattet, wie er war, überblicken; Alles mit Ausnahme der bunten Gewölbe hatte entweder die Steinfarbe oder einen ganz hellen Ton; auch hier waren die Fresken ausgeschlossen (vgl. §. 82) und die Malerei auf die Tafeln der Altäre, Werke sienesischer Meister, beschränkt und dabei hatten die ziemlich grossen Fenster nur weisses Glas. In Pienza selbst erliess Pius den 14. Sept. 1462 eine Bulle im Zwölftafelstyl: Niemand solle hier, abgesehen von der Kapitelsgruft, einen Todten begraben, Niemand die helle Farbe der Wände und der Pfeiler verletzen, Malereien anbringen, Tafeln aufhängen, Capellen anbauen oder mehr Altäre errichten als die, welche da seien etc.[2] — Sixtus IV. (1472—1484) »reinigte« nochmals S. Peter und den Lateran und machte S. Peter heller durch Erneuerung der Fenster aus dünnen Marmorplatten und Glas.[3]

Dieser Geist der Regelmässigkeit wurde namentlich in Toscana zur Zeit des Herzogs Cosimo I. und zum Theil durch ihn vielen alten Kunstwerken verderblich (§. 56). Der Dom von Pisa, bis 1540 voll alter Altarwerke verschiedener Herkunft und Grösse, erhielt jetzt lauter Altäre von gleichmässiger Marmoreinfassung, in deren Gemälden (von meist untergeordneten Leuten) nur dieselben Heiligen vorzukommen brauchten wie auf den entsprechenden frühern Bildern.[4] Auf Cosimos Befehl mussten auch die neuen Altäre in S. M. novella zu Florenz den Pfeilerintervallen entsprechen. Den Dom liess er austünchen.[5]

Bei diesem Anlass ist noch der schon früh vorkommenden Scheinerweiterung des Raumes durch perspectivisch einwärts vertiefte Verzierung der Wand zu gedenken. Bramante ging dieser Grille zweimal nach, in der Scheinhalle über dem Hochaltar von S. Satiro zu Mailand und in den Nischen der Incoronata zu Lodi.

---

[1] Platina, de vitis pontiff., p. 312; — vitae Papar., l. c. Col. 985. — [2] Vgl. obige Stellen und Pii II. Comment. L. IX, p. 430, ss. — [3] Vitae Papar., l. c. Col. 1064. — [4] Vasari IX, p. 45, v. di Sogliani. — [5] Vasari I, p. 54, in seinem eigenen Leben, X, p. 299, v. di Bandinelli.

X. Kapitel.

Klöster und Bruderschaftsgebäude.

§. 84.

Die Klöster im Norden und im Süden.

In den Klosteranlagen hatte schon das Mittelalter eine ziemlich hohe Vollkommenheit erreicht. Auch haben dieselben im Norden nicht selten eine grössere monumentale Ausbildung aufzuweisen als irgendwo in Italien vor der Renaissance. Die bekannte Gesammtheit von Räumen: Kapitelhaus, Dormitorium, Refectorium, Scriptorium, Wohnung des Abtes oder Priors, Kreuzgänge, Vorrathsgebäude, Krankenwohnung, Gastwohnung, Ställe u. s. w., ist im Klosterplan von St. Gallen (c. 830) noch über ein grosses Quadrat hin verzettelt. Schon eine mehr geschlossene, von römischen Villen abgeleitete Anlage hatten vielleicht im IX. Jahrhundert die stattlichsten Klöster Italiens: Farfa und Nonantula.[1] Im XII. Jahrhundert dagegen war bereits der Norden im Vorsprung für die Grösse der Anlage sowohl als für die monumentale Durchführung.[2] Eine belgische Abtei hatte z. B. schon gleiche Scheitelhöhen für den ganzen Hauptbau.[3] In Italien wird aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum ein Klosterbau vom Rang der reichern nordischen Abteien nachzuweisen sein. (Eine catonische Stimme für Einfachheit der Klöster und selbst ihrer Kirchen Matteo Villani L. VIII, c. 10.)

Indess besass der italienische Klosterbau ein Element, welches ihm mit der Zeit jede grosse und freie Combination sehr erleichterte, nämlich die Säulenhalle statt des geschlossenen, bloss mit Fenstern und Thüren nach aussen geöffneten Kreuzganges. Auch bei geschlossenen Gängen mit Brustwehrmauern, wie z. B. den Klosterhöfen am Lateran und an S. Paul (§. 16) und sogar bei eigentlichen Mauern mit Fenstern, z. B. dem Camposanto zu Pisa bleibt der Einfall von Licht und Luft viel stärker als im Norden. Weit das häufigste aber sind seit der Römerzeit die offenen Bogenhallen; mit antiken Säulen z. B. die prächtigen Atrien der Dome von Capua und Salerno, welche wir wohl hier mit anführen dürfen. (XI. Jahrhundert.)

---

[1] Historia farfens., bei Pertz, Monum. XIII, p. 530, 533, 546. — [2] Vgl. Caumont, abécédaire und die Publicationen des Comité historique des arts et monuments. — [3] Gesta abbatum Trudonens., bei Pertz, Monum. XII.

Der Werth der offenen Halle von Säulen oder Pfeilern lag wesentlich darin, dass sie entschieden das Erdgeschoss des Hauptbaues des Klosters war (was der nordische Kreuzgang nicht eigentlich sein sollte), dass sie bei viel geringerem Aufwand eine sehr viel grössere Freiheit der Anordnung, namentlich der Intervalle gestattete, und dass der Inhalt der Halle (Fresken, Grabmäler) auch vom Hofe aus sichtbar war. Während ferner das nordische Kloster in der Regel bloss einen Kreuzgang hat, wird in Italien die Halle um alle Höfe herumgeführt und dient als Ausdruck auch für einzelne Gänge in allen Theilen und Stockwerken des Klosters. Hauptbeispiele der gothischen Zeit: die Höfe des Santo zu Padua; die Höfe und Aussengalerien an S. Francesco zu Assisi.

§. 85.

Uebersicht des Klosterbaues.

Die Renaissance bekam in Italien wieder grössere und prächtigere Klöster zu bauen als die nordischen des XV. Jahrhunderts sind. Die treffliche rationelle Anlage und die Schönheit und Vielgestaltigkeit ihres Hallenbaues geben denselben eine hohe Bedeutung. Einzelne Haupträume des Innern erreichten hie und da eine Ausbildung, welche schon damals als classisch galt.

Die damalige Zerrüttung des Benedictinerordens im Norden ist bekannt. — Für Italien kommen ausser den grossen Karthausen, Camaldulenser- und Cassinenser-Klöstern wahrscheinlich auch in künstlerischer Beziehung Vallombrosa und Alla Vernia in Betracht, die dem Verfasser nicht bekannt sind.

Der Hallenbau auf Säulen oder Pfeilern schafft aus dem Contrast der Stockwerke — mag das Obergeschoss eine Mauer mit Fenstern oder wieder eine Halle sein, — aus dem Längen- und Breitenverhältniss zur Höhe, aus den dichten oder weiten Intervallen, aus der Behandlung der Bogen, Simse und Füllungsmedaillons mit beständig neuer Begeisterung ein edles und zierliches Werk nach dem andern.[1] — Besondere Motive: §. 35 (Giul. Sangallo), §. 46 (Certosa von Pavia). Für ländliche Chorherrenresidenzen war Brunellesco's Badia bei Fiesole ein unübertreffliches Muster; für Dominicanerklöster dasjenige von S. Marco zu Florenz, 1437 bis 1443 erbaut von Michelozzo.[2] (Die Lobsprüche sind relativ als von einem Mendicantenkloster zu verstehen, denn die hohen Orden bauten viel prächtiger.) Unter Brunellesco's Säulenhöfen ist der schönste der zweite in

[1] Viele einzelne Klosterhöfe aufgezählt in des Verf. Cicerone a. m. O. —
[2] Vasari III, p. 277 u. 279, Nota, v. di Michelozzo.

S. Croce. — In Rom bei S. M. degli Angeli (Karthause) der einfache Hundertsäulenhof Michelangelo's.

Von Pfeilerhöfen ist unübertrefflich schön und dabei sehr einfach der des Bramante im Chorherrenstift bei S. M. della Pace zu Rom; zwischen die viel niedrigeren Pfeiler des Obergeschosses kommt je eine Säule, also über die Mitte des untern Bogens (wie in einigen bolognesischen Palästen, §. 46). Pedanten verurtheilten das reizende Motiv und Serlio L. IV, fol. 176, bringt es nur mit schüchternen Entschuldigungen wieder vor. An seinen frühern Säulenhöfen, wenigstens an zweien bei S. Ambrogio zu Mailand, hatte Bramante dem obern geschlossenen Stockwerk eine Pilasterordnung gegeben, wo ebenfalls zwei Intervalle auf eines der untern Säulenhalle kommen.

Schöne Hofcisternen: der Pozzo von S. Pietro in Vincoli zu Rom; ehemals auch der des Jesuatenklosters bei Florenz. — Berühmte Bibliothekräume: die von Cosimo im Exil gestiftete Bibliothek in S. Giorgio maggiore zu Venedig (1433) und die von S. Marco in Florenz (1437—1443), beide von Michelozzo. (Ob unverändert vorhanden?) — Vgl. den Einblick in die vaticanische Bibliothek und zwar den Bau Pintelli's unter Sixtus IV., [1] als Hintergrund des bekannten Fresko in der vaticanischen Gemäldesammlung, wo Platina knieend vor dem Papste dargestellt ist. — Ein berühmtes Refectorium: das von Eugen IV. 1442 in S. Salvatore zu Venedig gestiftete, sammt reich sculpirtem Kreuzgang. [2] (Jetzt nicht mehr vorhanden?)

Klöster höhern Ranges, zumal auf dem Lande oder in bequemen Städten gelegene, erhielten bisweilen eine gewaltige bauliche Ausdehnung nebst weiten Gartenanlagen. S. Giustina in Padua mit seinen fünf Höfen hatte einst mit seinen Gärten, Wiesen und Fischereien eine Miglie Umfang; ganz von Mauern und Wasser umgeben, mehr castrum als claustrum zu nennen. [3] Gewaltig gross: S. Severino zu Neapel; S. Ambrogio zu Mailand etc. — Sehr vollständig: die Certosen bei Pavia und bei Florenz, letztere mit Ausnahme der Kirche fast ganz Renaissance; der Grundriss bei Grandjean et Famin, archit. toscane, willkürlich verändert.

Von den 1529 zerstörten Klöstern bei Florenz begeisterte Schilderungen bei Vasari [4] (das Kloster der kunstliebenden Jesuaten, §. 269, mit einem Durchblick durch alle Hallen bis in den Garten), und bei Varchi [5] (Kloster S. Gallo).

Bibliotheken, Refectorien und Haupttreppen sind nicht selten im XVII. Jahrhundert dem Colossalgeschmack des Barockstyls zu Liebe umgebaut worden.

---

[1] Vasari IV, p. 135, v. di Paolo Romano. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 48. — [3] M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1143. — [4] VI, p. 33, ss., v. di Perugino. — [5] Stor. fiorent. III, p. 86.

§. 86.

Bischofshöfe und Universitäten.

Von bischöflichen Residenzen, die sich wohl einigermassen den klösterlichen Anlagen nähern mochten, ist aus dem XV. Jahrhundert wenig, aus dem XVI. einiges Treffliche erhalten.

Die von Padua, 1445 vom Bischof Pietro Donato erbaut, übertraf sogar die damaligen päpstlichen Wohnungen; sie enthielt zwei sehr grosse Säle, zwei Capellen, eine Menge reicher Zimmer, grosse Vorrathsräume, Ställe für 50 Pferde, einen prächtigen Garten. [1] — Der Bischofshof zu Pienza vielleicht normal für jene Zeit? — Im erzbischöflichen Palast zu Pisa die Hofhalle in der Art von Brunellesco's Klosterhallen, nur in grössern Verhältnissen und weissem Marmor. (Ende des XV. Jahrhunderts.) Am Vescovato zu Vicenza eine zierliche Halle vom Jahr 1494.

Aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts das einfach gute Vescovato zu Pavia. Aus der Zeit von 1540—1580 die Arcivescovati zu Mailand und Bologna, von Pellegrini; — und zu Florenz von Gio. Ant. Dosio; ersteres traurig imposant (§. 56), letzteres mit geistreicher Hofanlage.

Von den weltlichen Palästen unterscheiden sich solche Gebäude auch aussen durch eine kenntliche aber schwer zu bestimmende Nuance. Die Bureaux um den Hof herum geben ihnen zum Theil einen Charakter von Verwaltungsgebäuden.

Ebenso nähern sich dem Kloster die Baulichkeiten von Schulen und Universitäten, indem sowohl Convicte als Complexe von Hörsälen sich am besten um einen Hallenhof gruppirten. Aus dem XV. Jahrhundert der Hof der Universität Pisa, den Klosterhöfen Brunellesco's entsprechend. — Vom Collegio del Cardinale zu Padua eine unklare Beschreibung bei Savonarola. [2] Spanien und England besitzen viel Prächtigeres. — Aus dem XVI. Jahrhundert Sansovino's schöner jetziger Hof der Universität zu Padua 1552, Doppelhalle mit geradem Gebälk; — und der majestätische Hof der Sapienza zu Rom (Fig. 81), vielleicht nach einem Entwurf Michelangelo's; nach der Strasse zu ist das Gebäude charakterisirt durch die geschlossene, fensterlose Mauer des Erdgeschosses.

In den Jesuitencollegien und zwar schon in den frühesten sind die Höfe wahre Schulhöfe und ihre hohen Hallen führen deutlich in Classen, nicht in Mönchszellen. Der früheste grosse:

---

[1] Savonarola, l. c. Col. 1171. — [2] l. c. Col. 1182.

im Collegio Romano, von Ammanati; die schönsten des XVII. Jahrhunderts die der Brera in Mailand und der Universität zu Genua (Fig. 83), beides ehemals Jesuitencollegien.

Eine stattliche Hallenfaçade hat die Sapienza zu Neapel, in der Mitte eine Loggia auf gekuppelten Säulen; an beiden Seiten die Eingänge zwischen kräftigen korinthischen Pilastern, das Ganze wirksam durch Consolengesims und Balustrade bekrönt. (Fig. 82.)



Fig. 81. Hof der Sapienza zu Rom. (Nohl.)



§. 87.

Bauten der geistlichen Bruderschaften.

Die Confraternitäten oder Scuole, gestiftet für zünftische Gemeinschaft, für Pflege der Landsmannschaft in einer fremden Stadt, für gemeinsame menschenfreundliche Thätigkeit oder für Zwecke der Andacht, oft sehr reich durch regelmässige Beiträge, wie durch Vermächtnisse, zeigten sich nicht nur in prächtigen Aufzügen, sondern auch in monumentaler Gestaltung ihrer Vereinsgebäude. Man bedurfte irgend einen grossen Hauptraum zur Versammlung, Berathung, Aufstellung von Prozessionen u. s. w.; — einen Altar in diesem Raum oder in einer angebauten Capelle, — eine Garderobe für Gewänder und Gonfaloni (Fahnen), — bei grösserem Reichthum auch Schreibstuben, Cassenstuben u. s. w.

Unter den Kunstformen für diese Requisite sind zu nennen: eine blosse Capelle, die zugleich als Versammlungsraum dient; überschüssige Mittel z. B. auf eine edelprächtige Façade verwendet an der Misericordia zu Arezzo, an der Confrat. di S. Bernardino zu Perugia. (§. 70, vgl. §. 51, Abbild. auf S. 72.) Oder zwei Oratorien übereinander in reicher Ausstattung; so S. Bernardino und S. Caterina in Siena; — daneben kleine

oder auch mittelgrosse Hallenhöfe; so Peruzzi's einfach schönes Höfchen bei S. Caterina.



Fig. 82. Sapienza zu Neapel. (Nohl.)

Durchschnittsform für Mittelitalien: ein Oratorium und ein Säulenhof; recht schön in S. Giovanni decollato zu Rom und



Fig. 83. Hof der Universität zu Genua.

in mehreren Confraternitäten zu Florenz, besonders lo Scalzo, wo ausser A. del Sarto's Fresken auch die geistreiche Anordnung des kleinen Säulenhofes Beachtung verdient; — oder der Verein

baut seine Capelle an einen schon vorhandenen Klosterhof, z. B. die Cap. de' Pittori im Kloster der Annunziata daselbst.

In Venedig sind es früher nur einfache grosse Säle, angefüllt mit den Tafelbildern der altvenezianischen Schule;[1] später wird der Bau zum geschlossenen Palast, der abgesehen von Nebenräumen und Treppe aus einer grossen untern Halle und einem eben so grossen obern Saal mit Altar besteht: Scuola di S. Marco 1485, unten Säulenhalle mit Holzdecke; — Scuola di S. Rocco seit 1517, unten ein Saal ohne Stützen wie oben, höchste Pracht der Decoration, mit einer Fülle von Tuchbildern auch an den Decken; — bei S. Giovanni Evangelista ein zierlicher Vorhof von 1481; — die übrigen Scuole fast alle erst aus der Barockzeit. Ueber die corporative Einrichtung und Bedeutung der venezianischen Scuole: Sansovino, Venezia, fol. 99, ss., eine Hauptstelle, die wir ungern übergehen. Vgl. fol. 57 die Confraternität der Lucchesen, welche ihr Lokal schon im XIV. Jahrhundert bestmöglich ausgestattet hatten.

Ausserdem stifteten die Scuole noch oft Kunstwerke aller Art in die Stadtkirchen, ganz wie die Zünfte; etwa ein heiliges Grab in den Dom der betreffenden Stadt;[2] oder ein Gemälde oder Relief, auf welchem die oft zahlreichen Vorsteher der Bruderschaft knien unter dem von Engeln ausgespannten Mantel der Gnadenmutter,[3] oder vor einer thronenden Madonna mit Schutzheiligen, oder zu beiden Seiten eines leidenden Christus (Fresco des Luini in der Ambrosiana zu Mailand.)

---

[1] Sabellicus de situ venetae urbis, L. I, fol. 84; L. II, fol. 87. — [2] Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 390 zum J. 1500. — [3] Vasari II, p. 189, v. di Spinello; IX, p. 75, v. di Rosso.

XI. Kapitel.

Die Composition des Palastbaues.

§. 88.

Rückblick auf den frühern Palastbau Italiens.

Die Civilbaukunst der Renaissance, welche bis heute diejenige aller nichtbarbarischen Völker thatsächlich beherrscht, besass ihre wichtigste Eigenschaft, die regelmässige Anlage als Erbschaft aus der italienisch-gothischen Zeit. (§. 21.)

Das heutige Bauen regelmässiger Häuser und Paläste mit nordisch-gothischem Detail ist reiner Undank gegen die italienische Baukunst, ohne welche es gar keine symmetrische Anlage gäbe. Verpflanzt man aber schon venezianische Gothik nach dem Norden, welche mit der Regelmässigkeit allerdings in Harmonie steht, so bleibt man damit nicht deutsch-nationaler als wenn man die reifere Gestaltung derselben Triebkraft, die Renaissance, wieder adoptirte. In nordisch-gothischen Formen möge man unsymmetrisch bauen, wozu wir Glück, Geld und den wahren Humor wünschen, sowie gänzliche Freiheit von englisch-gothischem Detail, da auf dem Continent die anmuthigere und flüssigere Ausdrucksweise für dieselben Gedanken an manchen spätgothischen Civilbauten, freilich zerstreut, zu finden ist.

Der italienisch-gothische Palastbau hatte von vornherein mit dem Bergschloss und seinem meist unvermeidlich unregelmässigen Grundplan nichts zu thun gehabt, da seit dem XI. Jahrhundert die Hauptwohnungen des Adels immer in den Städten gewesen waren. Er zuerst hatte die Fronten gerade gezogen und nicht beliebig gebrochen; — er hatte für alle Räume eines Erdgeschosses dasselbe Niveau festgehalten, so dass man nicht aus einem Zimmer über halsbrechende Stufen in das andere gelangen musste; — er hatte regelmässige Corridore an den Gemächern herumgeführt und sich nicht auf schmale winklige Gänge und auf beständiges Aushelfen mit Wendeltreppen verlassen. Bereits war die Einheit der Fronte und des Grundplanes die Mutter aller andern Einheit und Baulogik. Für den vornehmern Privatbau galt bereits ein gewisses Maass höherer Form und Ausstattung als unerlässlich, wenn auch im XIV. Jahrhundert der Name Palast noch ganz den fürstlichen und öffentlichen Gebäuden vorbehalten ist.[1]

[1] Ein fester, für ganz Italien gültiger Sprachgebrauch existirte auch im XV. Jahrhundert und später nicht, wohl aber für einzelne Städte. Im Diario

§. 89.

Entstehung gesetzmässiger cubischer Proportionen.

Der Theoretiker Alberti gibt statt des ästhetischen Gesetzes für den Palastbau nur ein Programm für den Inhalt desselben. Ausserdem aber stellt er nach eigenen Beobachtungen die ersten Gesetze für die cubischen Verhältnisse der einzelnen Binnenräume auf. Das Gemeingut der Palastanlage, das sich schon seit dem XIV. Jahrhundert von selbst verstand, mochte ihm nicht des Mittheilens werth erscheinen. Er selber baute wenigstens Pal. Ruccellai. Vgl. §. 30, 40.[1]

Es scheint mehr ein Bauherr als ein Baumeister zu sprechen.[2] Er verlangt mancherlei sowohl Zweckmässiges als Schickliches, aber er gibt keine Lösung und möchte am liebsten alles zu ebner Erde bauen, da die Treppen die Gebäude nur störten, »Scalas esse aedificiorum perturbatrices«. Gegenüber der florentinischen Sitte und Nothwendigkeit des Hochbaues blieben diess natürlich blosse Wünsche.

Die cubischen Raumgesetze bespricht er nicht bei Anlass des Palastes, sondern bei der Vorstadtvilla (IX, 3), was für unsere Betrachtung keinen Unterschied macht. Wenn auch er und Andere sich thatsächlich kaum daran banden, ja wenn es sich um ein blosses Postulat oder Gedankenbild handeln sollte, so wird sich doch hier die Renaissance zum ersten Mal ganz deutlich bewusst als die Architektur des Raumes und der Massen. Aus einer Menge von Angaben mögen einige Proben folgen.

Alberti gibt die Proportionen modifizirt, je nachdem die Räume rund oder quadratisch, flachgedeckt oder gewölbt sind. Grössere oblonge rechtwinklige Räume erhalten, wenn gewölbt, fünf Viertel Diam. Höhe, wenn flach gedeckt, sieben Fünftel Diam. Höhe, — beide Male unter Voraussetzung, dass die Breite zur Länge sei, wie 1 : 2, denn bei 1 : 3 träten wieder andere Verhältnisse ein. Bei grossen Dimensionen gelten überdiess andere Proportionen als bei kleinen, weil der Gesichtswinkel ein anderer ist. Höfe sollen höchstens doppelt so lang als breit sein. Zimmer am besten ein Drittel schmaler als lang. Proportionen wie 3 oder 4 : 1 geben schon nur noch Hallen (porticus) und auch da werde man das Verhältniss von 6 : 1 kaum überschreiten dürfen. An die Schmalseite eines Raumes gehört

---

ferrarese, bei Murat. XXIV, bes. Col. 220, 337, 390 wird durchgängig scharf unterschieden zwischen palazzi, palazzotti und case. In Venedig hiess offiziell Alles mit Ausnahme des Dogenpalastes nur casa, thatsächlich aber nannte man sehr viele Privatgebäude palazzi; Sansovino, Venezia, fol. 139.

[1] Die Hauptstellen: de re aedific. L. V, c. 2, 3, 18; L. IX, c. 2, 3, 4. — [2] Vgl. Cultur der Renaissance S. 135, 140, 398 und Anmerkung.

Ein Fenster, welches entweder entschieden breiter als hoch oder entschieden höher als breit sein muss. (In der That blieb das gleichseitige viereckige Fenster aus den Hauptstockwerken verbannt und wurde nur als Luke im Fries oder als Gitterfenster eines absichtlich sehr strengen Erdgeschosses mit Rustica angewandt.) Ist das Fenster höher als breit, so soll seine Oeffnung $1\frac{1}{2}$mal so hoch als breit sein und nicht über $\frac{1}{3}$ und nicht unter $\frac{1}{4}$ der ganzen innern Wandfläche betragen; sie soll beginnen zwischen $\frac{2}{9}$ und $\frac{4}{9}$ der Zimmerhöhe über dem Boden. Ist das Fenster breiter als hoch und also auf zwei Säulchen gestützt, so muss seine Oeffnung zwischen $\frac{1}{2}$ und $\frac{2}{3}$ der Breite der Wand betragen. An die Langwand gehört wo möglich eine ungerade Zahl von Fenstern, etwa drei wie bei den Alten; man theile die Wand in fünf oder sieben Theile und setze in drei derselben die Fenster, deren Höhe $\frac{7}{4}$ oder $\frac{9}{5}$ der Breite betragen soll u. s. w.

Verglichen mit den ähnlichen dürftigen Angaben bei Vitruv,[1] der weder Gewölbe noch Fenster mit in Rechnung zieht, zeigt sich hier ein ungemein grosser Fortschritt.

§. 90.

Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance.

Die ideale allgemeine Aufgabe des Civilbaues spricht sich weniger klar an Residenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre besondern und verschiedenartigen Zwecke zu verwirklichen haben, als an den Privatpalästen, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit bestimmte Stylgruppen bilden können.

Der Palazzo in diesem bestimmten Sinne ist ein monumentaler Bau, an welchem jede oder wenigstens die Hauptfronte nur Einen Gedanken, diesen aber mit der vollsten Kraft ausspricht, und dessen Grundplan in einer regelmässigen geometrischen Form beschlossen ist. Dieser Einheit fügen sich auch die einzelnen Zwecke, die unter Einem Dach erreicht werden sollen, mindestens eben so gut als einer verzettelten Anlage; auch lohnte es bei der Gleichartigkeit der Aufgabe der Mühe, die günstigeren Arten der innern Anordnung immer zweckmässiger und schöner auszubilden. Einen Organismus im strengern Sinne kann man von dem Palazzo nicht verlangen, da das Viele und Verschiedene, das er umfasst, sich eben nicht als Vieles, als Congregat ausdrücken darf, sondern einer grossen künstlerischen Fiction unterthan wird.

---

[1] L. VI, c. 4—6.

Bald nach Anfang des XV. Jahrhunderts, noch unabhängig von dem Formalen der Renaissance, zeigt sich eine Bewegung im Palastbau, welche wesentlich auf einen Fortschritt im Zweckmässigen und Bequemen hinstrebte. Vgl. bei Milanesi II, p. 144 den wichtigen Brief des in Bologna weilenden Jacopo della Quercia 1428 an die Behörde seiner Heimath Siena, welche sich wichtiger Bauten halber um einen Meister erkundigte: der Betreffende, Giovanni da Siena, sei beim Marchese (Nicolo) von Este in Ferrara mit 300 Ducaten jährlich und freier Station für 8 Personen zum Bau eines grossen und starken Schlosses in der Stadt angestellt, »kein Meister mit der Kelle in der Hand, sondern ein chonponitore e giengiero, d. h. Ingenieur;« in Bologna selbst sei der treffliche Fioravante, der den zierlichen Palast des Legaten und in Perugia das Schloss des Braccio da Montone gebaut habe; in der Form neige er sich mehr als der andere dem pelegrino zu, d. h. dem damals Fremden, Neuen der Renaissance; (wie es auch gebraucht wird vita anon. di Brunellesco, ed. Moreni, p. 185); auch er greife weder Kelle noch eine andere Handarbeit an.

Sehr namhafte Paläste dieser Zeit: derjenige der Colonnesen in Gennazzano;[1] — und besonders der des Patriarchen Vitelleschi (st. 1440) zu Corneto, als Absteigequartier grosser Herrn, auch der Päpste errichtet, mit dichtschattigen und wasserreichen Gärten.[2]

§. 91.

Der toscanische Typus.

Unter den entschiedener ausgebildeten Palasttypen nimmt der florentinisch-sienesische, der früheste, zugleich für lange Zeit den ersten Rang ein und wird für ganz Italien zugleich mit der von Florenz ausgehenden neuen Formensprache das wesentlich Massgebende. (Ueber die Ausbildung der Façaden vgl. §. 39, 40, wo die Hauptbauten aufgezählt sind.)

Der bestimmende Bau war der vielleicht erst um 1440 begonnene Palast des Cosimo Medici, jetzt Pal. Riccardi an der Via larga zu Florenz, von Michelozzo (Fig. 84 u. 85); jetzt innen stark umgebaut, doch sind u. A. noch vorhanden die wohl angelegten Treppen neben dem vortrefflichen Hallenhof. (Francesco Sforza hatte dem Cosimo einen Palast in Mailand geschenkt; dieser sandte Michelozzo hin und liess einen neuen Bau, bloss Erdgeschoss und Quergeschoss errichten, der an geschickter Aufeinanderfolge, richtiger Anlage und Schmuck der Räume als

---

[1] Vgl. Pii II, Comment. L. VI, p. 308. — [2] Paul. Jovii elogia, sub. Jo. Vitellio, — Jac. Volaterran., bei Murat. XXIII, Col. 152. (Wie viel davon noch vorhanden?)

ein Wunder galt. Umständliche aber nicht anschauliche Beschreibung aus dem XXI. Buch des Filarete (§. 31) abgedruckt

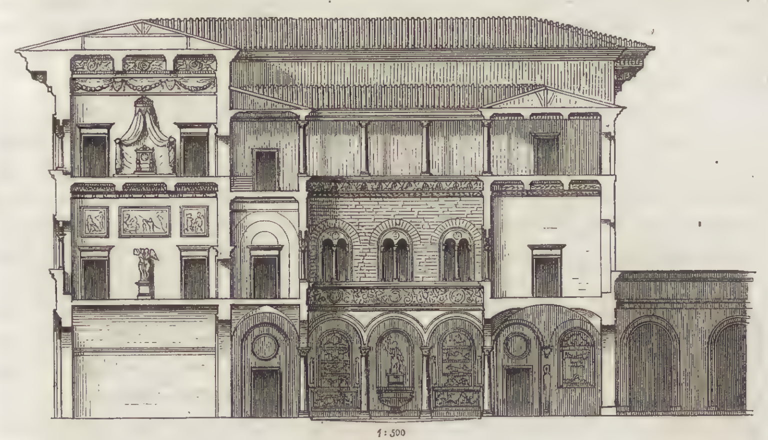


Fig. 84. Pal. Riccardi zu Florenz.

in den Beilagen zum Anonimo di Morelli. — Jetzt Casa Vismara; erhalten ist nur das Portal mit der spielenden Pracht

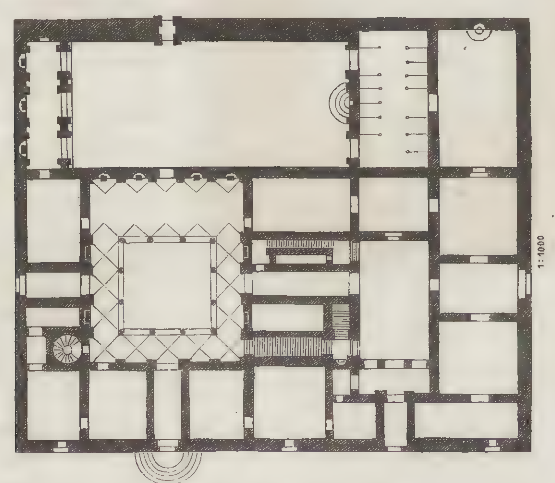


Fig. 85. Pal. Riccardi zu Florenz.

seiner Sculpturen und die untere Halle des ersten Hofes, Rundbogen auf achteckigen Pfeilern.)

Das Lebensprinzip der toscanischen Façade ist die völlig gleichmässige Behandlung, das Verschmähen jeder besondern Charakteristik der Mittelpartie oder der Ecken, des sog. Gruppirens.

Beweis einer hohen Anlage der florentinischen Kunst, die in einem schmuckliebenden Zeitalter auf Alles, was irgend die Aufmerksamkeit theilen konnte, auch auf Prachtpforten verzichtete und die Mittel gleichmässig auf das Eine Ganze verwandte. Selbst wo z. B. die Fenster prächtiger gestaltet sind, wie am Palast Pius II. zu Pienza, sind sie doch unter sich gleich.

Von der Anlage des Innern und der dabei waltenden Absichten gibt Pius II. bei Anlass seines Palastes zu Pienza (Fig. 86) die wichtigste Rechenschaft.[1] Säle jeder Bestimmung, darunter Speisesäle für drei verschiedene Jahreszeiten, liegen bequem um den Hallenhof, theils in dem gewölbten Erdgeschoss, theils darüber. — Rechts an der Halle liegt (wie im Pal. Medici) die sachte Haupttreppe; 20 breite Stufen, jede aus Einem Stein, führen zu einem Absatz mit eigenem Fenster, und 20 von da rückwärts in den obern Corridor; dasselbe gilt von der Treppe des zweiten Geschosses. (Wendeltreppen, damals ein Hauptanlass zur Pracht in nordischen Königsburgen, galten den Toscanern nur noch für erlaubt in den Diensträumen, wie jene Schilderung von Casa Vismara andeutet, und als geheime Hülfstreppen). — Der erste Stock hat nach dem Hof zu keine Halle mehr, sondern einen geschlossenen Corridor mit viereckigen Fenstern und flacher Cassettendecke; von ihm aus führen Thüren rechts in einen Saal, zu welchem zwei Zimmer und ein Cabinet gehören, links in den Sommerspeisesaal, an welchen die Capelle stösst. An der hintern Seite, welche nach aussen der schönen Aussicht zu Liebe in drei Hallen über einander geöffnet ist, findet sich jener grosse Saal mit mehreren (hier sechs) symmetrischen Thüren, welcher seither in den italienischen Palästen gewöhnlich als Wartesaal,

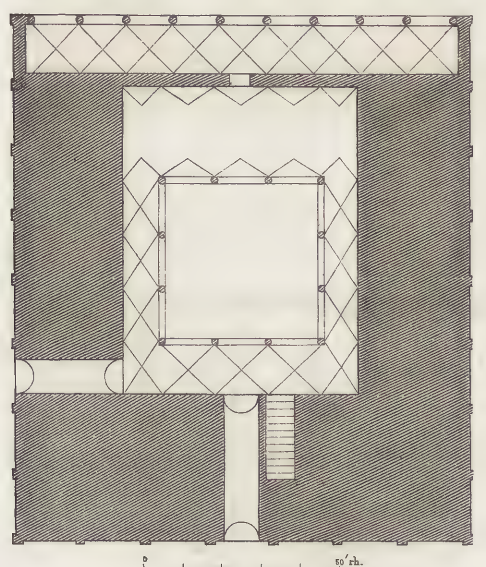


Fig. 86. Pal. Piccolomini zu Pienza. (L.)

[1] Pii II, Comment. L. IX, p. 425, ss. Andere Stellen über Pienza II, p. 78, IV, p. 200, VIII, p. 377, 394, IX, p. 396. Vgl. §. 8, 11, 40.

festlich mit Teppichen geschmückt aber als Ceremoniensaal dient; die Thüren der Schmalseiten führten hier in zwei Prunkzimmer. Das oberste Geschoss hatte dieselbe Anlage wie das mittlere, nur in weniger reichen Formen. Der Bau voller Licht und Bequemlichkeit (nur für die Küchen ein besonderer Ausbau hinten);

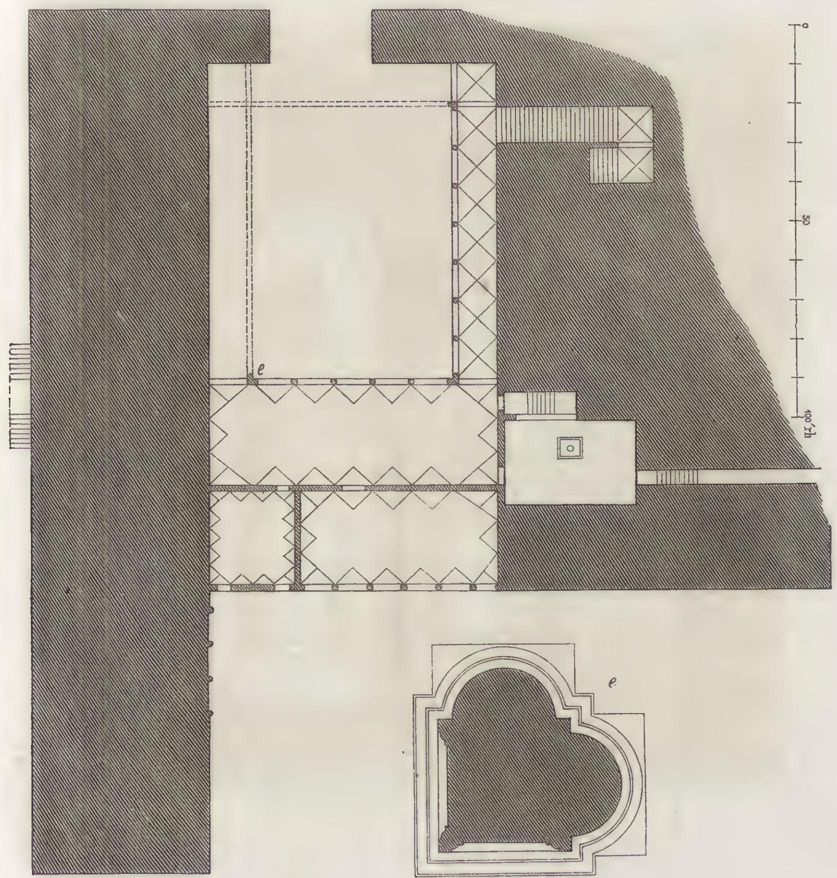


Fig. 87. Pal. Scrofa zu Ferrara. (L.)

überall Gleichheit des Niveau's und nirgends eine Stufe zu steigen. Der Blick der Hauptaxe geht durch Vestibul, Hallenhof, Hinterbau und Aussenhalle bis an's Ende des Gartens. (Vgl. §. 97.)

Ein Hauptbeispiel der unvollendete und halb verfallene Pal. Scrofa zu Ferrara, mit prachtvollem Hallenhof, an welchen nach dem Garten eine Säulenloggia und ein quadratischer mit trefflichen Fresken ausgemalter Saal stösst. (Fig. 87.)

In den Höfen blieb die toscanische Schule im Ganzen der Säule getreu bis tief in die Zeiten des Barockstyles; ein Urbild besonnener Eleganz z. B. der Hof von Pal. Gondi in Florenz (Giul. Sangallo). Der Charakter des Steines, pietra serena, passte trefflich zu der einfachen Zierlichkeit sämmtlicher Formen solcher Höfe. (Fig. 88.)



Fig. 88. Hof von Pal. Gondi zu Florenz.

§. 92.

Einfluss des toscanischen Palastbaues.

Es bildete sich eine allgemeine Voraussetzung zu Gunsten toscanischer Palastbaumeister. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts erhielt auch das florentinische Haus durch Baccio d'Agnolo diejenige Weihe der Form, welche Grösse und Pracht des Palastes vergessen lässt.

Ueber die Verbreitung der toscanischen Meister durch Italien §. 15. Die Ungenügsamkeit des Federigo von Urbino und Lorenzo

magnifico §. 11. Giuliano Sangallo's vielseitige Thätigkeit §. 59. Offenbar verlangte man weniger die toscanische Façade als vielmehr die treffliche Anordnung des Innern. (Wer in Franc. Maria Grapaldus, de partibus aedium, über die Kunstform des Hauses Belehrung erwartet, wird sich getäuscht finden.) Ueber Baccio d'Agnolo (1460—1543) den Vater zweier nicht unwürdiger Söhne, s. Vasari IX, p. 225, 227 und §. 152. Ueber seine seither zum Namen Palazzi emporgedrungenen Häuser: Bartolini, Serristori (Fig. 89), Levi, Roselli etc. vgl. den Cicerone d. Verf. S. 316, f. — In Siena eine besonders edle Hausfaçade: Pal.



Fig. 89. Pal. Serristori zu Florenz. (Nohl.)

della Ciaja von Cecco di Giorgio, ebenda S. 184. — Im Ganzen ist wohl das Wegbleiben der Rustica (§. 9, 39) für das Haus im Gegensatz zum Palazzo bezeichnend, doch durchaus nicht immer. Die Beschränkung des Umfanges und der Formen zugleich war und blieb in jedem einzelnen Falle Sache des feinern künstlerischen Gefühls.

§. 93.

Der Palast von Urbino und die Bauten der Romagna.

Neben Palazzo Medici galt im XV. Jahrhundert der Palast von Urbino als in seiner Art classisch; später gesellt sich als dritter hinzu der gewaltige Backsteinpalast der Bentivogli zu Bologna.

Ueber den Palast von Urbino Vasari IV, p. 137, s., Nota, V. di Paolo Romano, und p. 205, Nota, V. di Franc. di Giorgio, sowie das Prachtwerk von Arnold. Der grosse Federigo von Montefeltro (§. 6) baute und schmückte seit 1447 beständig daran, zuerst mit Hülfe des Illyriers Luciano da Laurana (§. 11); erst um 1480 kam Baccio Pintelli hinzu, von welchem wesentlich der schöne Hallenhof (Fig. 90) herrühren soll; ebenso wie der-

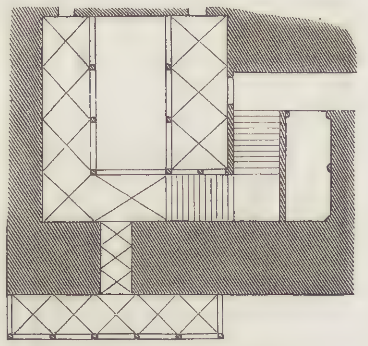


Fig. 90. Hof im Pal. zu Urbino.

jenige in dem kleinen herzogl. Palast zu Gubbio »einem der schönsten, die man sehen könne,« wie die in §. 42 erwähnten venezianischen Gesandten urtheilten. — Der Pal. v. Urbino, auf schroffem und ungleichem Grund und daher von Aussen unregelmässig, genoss den höchsten Ruhm durch seine vollkommen zweckmässige Anlage und fürstliche Pracht. Lorenzo magnifico erbat sich eine genaue Aufnahme davon.[1] Die Haupttreppe, laut Vasari die trefflichste, die es bis damals gab, ist doch auf eine Weise, die noch sehr das in Treppen bescheidene XV. Jahr-

[1] Gaye, carteggio I, p. 274.

hundert bezeichnet, dem Auge entzogen. — Neben dem P. von Urbino und dem Pal. di Venezia zu Rom rühmt Filippo de Lignamine (schon 1474, abgedruckt bei Eccard, scriptores I, col. 1312) noch insbesondere die Paläste des Grafen Tagliacozzo in Bracciano und des Gio. Orsini, Erzbischofs von Trani, in Vicovaro, welche an Pracht, Gartenanlagen, Wasserleitungen, Hallen und Grösse der Säle mit einander wetteiferten.


Fig. 91. Haus zu Bologna neben Pal. Pepoli. (L.)

Der Palast der Bentivogli zu Bologna, schon 1506 zerstört, nicht Vorbild, aber vermuthlich höchste Blüthe des romagnolischen Backsteinbaues.[1] — Mehrere Mitglieder dieses halbfürstlichen Hauses hatten noch besondere Paläste. (Ueber Bologna und die Romagna überhaupt §. 6, 45.) Die bolognesischen

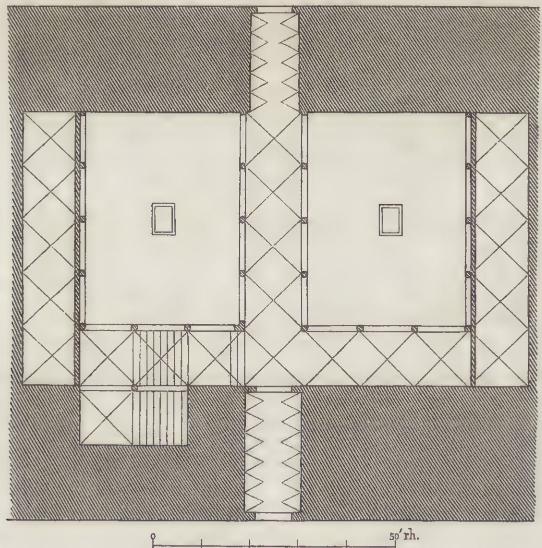


Fig. 92. Pal. Pizzardi zu Bologna. (L.)

Façaden bilden in ihrer Längenrichtung keine geschlossenen Compositionen, da ihre Erdgeschosse den fortlaufenden Strassen-

[1] Paul Jovii elogia, sub Jo. Bentivolo; vgl. Cultur der Renaissance, S. 509.

hallen gehören. In Ermangelung einer bestimmten Mitte kann dann auch die Pforte, ohnehin im Schatten der Halle und daher kein Gegenstand des Schmuckes, angebracht werden, wie es bequem ist. Höfe und Treppen, auch abgesehen von der oft grossen Schönheit der Formen, meist glücklich auf nicht grossem Raum angeordnet, und zwar bis spät in die Barockzeit hinein. (Fig. 91, 92, 93.)

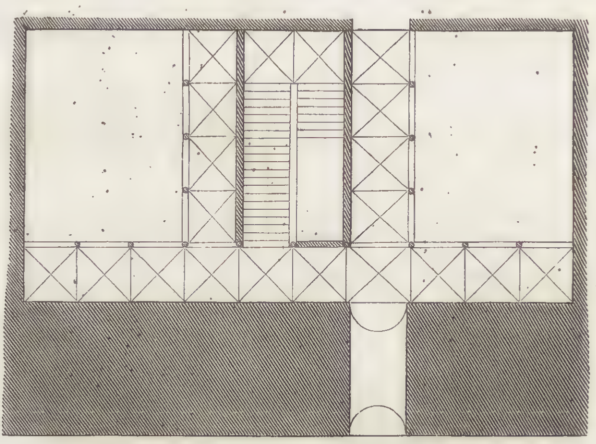


Fig. 93. Pal. Fantuzzi zu Bologna. (L.)

§. 94.

Der venezianische Typus.

Venedig, welches in Betreff der Palastcomposition eine fertige gothische Erbschaft antrat, ist die Heimat des Gruppirens und auch in diesem Sinne Gegensatz und Ergänzung von Florenz.[1] Ein grosser Raum mit zwei Reihen von Nebenräumen geht durch die üblichen drei Stockwerke hindurch und öffnet sich ziemlich gleichartig nach einer Canalseite und einer Gassen- oder Platzseite. Im Erdgeschoss eine Thüre, resp. Wasserpforte, und kleinere Fenster; die Nebenräume zum Theil als Keller dienend. In den zwei obern Geschossen ist der Hauptraum ein durchgehender Saal mit jenen grossen Loggien oder Fenstergruppen an beiden Enden und symmetrischen Thüren zu beiden Seiten; daneben auf beiden Seiten Zimmer mit zwei Fenstern. Die Fenster haben meist Balkone. (Die strengere Architektur

[1] Für das folgende Sansovino, venezia, fol. 139, ss. Serlio L. III, fol. 79, L. IV, passim. Sabellico ist nur für die Decoration, nicht für die Anlage ergiebig. Ueber die gothischen Paläste §. 21, über die Incrustation der Façaden und deren Consequenzen §. 42, 43.

verwarf die auf Consolen schwebenden Balkone, vgl. §. 102, und Serlio gibt im IV. Buch desshalb eine schöne venezianische Façade, an welchen die Balkone durch das Zurücktreten der obern Mauer ganz sicher und fest auf die Mauer des Erdgeschosses zu ruhen kommen.) Die Treppen, meist in den Nebenräumen, bedeuten hier nicht viel; um so mehr würden einige nicht in Privatpalästen befindliche bewundert: die in der Scuola di S. Marco und die glücklich angelegte und würdevoll verzierte in der Scuola di S. Rocco (§. 87), sowie die Scala d'oro im Dogenpalast. Höfe, wo sie vorhanden sind, gewinnen

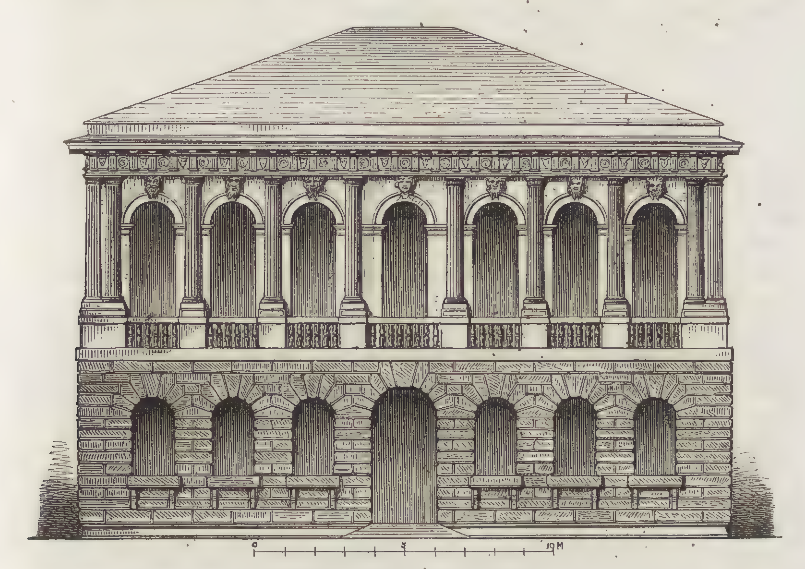


Fig. 94. Pal. Pompei zu Verona.

lange Zeit keine selbständige Bedeutung und dienen nur dazu, einiges Licht zu schaffen für das Gebäude sowohl, als für die Cisterne, deren Wasser nur dann für gesund gilt, wenn Luft und Licht Zutritt haben.

Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, seit der letzten grossen Steigerung des Bauaufwandes (§. 42), wurde auch der kostbare Raum weniger gespart, und Sansovino und Sanmicheli durften Höfe mit Pfeilerhallen anlegen und auch am Aeussern die classischen Formen im grössten Massstabe auf das gegebene Compositionsmotiv anwenden. Diese Höfe hiessen alla romana gebaut. Jac. Sansovino baute »nach den Regeln Vitruv's« Pal. Delfino, Pal. Cornaro etc. Sanmicheli, noch freier, öffnete am Pal. Grimani (jetziger Post) die Obergeschosse zu Riesenfenstern gleich Triumphbogen. Auch an seinem Palast Bevilac-

qua zu Verona gab er dem Obergeschoss über einem Rustica-Erdgeschoss den Charakter hoher Festlichkeit; am Pal. Pompei ebenda den Charakter ernster Pracht. (Fig. 94.)

Mailand hat bei einer Fülle trefflicher Bauten doch keinen besondern Palasttypus und Genua erhält den seinigen erst später. Neapel ist auffallend arm an Palästen der guten Zeit. Ueber die mailändischen Backsteinhöfe etc. §. 46; über Genua §. 105. — In Neapel ist schon im XV. Jahrhundert die Vorliebe für grosse Einfahrten bemerklich; das einzige wahrhaft classische Gebäude, Pal. Gravina von Gabriele d'Agnolo, ist so umgebaut, dass es besser nicht mehr vorhanden wäre.

§. 95.

Rom und seine Bauherrn.

Rom, welches sich die Kräfte von ganz Italien aneignet, hat nicht nur wegen verschiedener Herkunft der Künstler, sondern wegen sehr verschiedener Absichten der Bauherrn keinen vorherrschenden Palasttypus. Es ist in den Jahren 1500 bis 1540 die Stadt des stets Neuen und Abweichenden, der grösste Tauschplatz architektonischer Ideen. [1]

Die Bauherrn sind die vornehmen Häuser, welche sich früher mit dem Bauwesen von Landbaronen begnügt hatten; ihr Massstab steigt seit 1470, da z. B. ein Orsini den Palast zu Bracciano baute »non tam ad frugalitatem romani proceris (Barons) quam ad romanor. pontificum dignitatem.« [2] Ueber die reichern Cardinäle s. §. 8. Seit 1500 Pal. della Cancelleria (für Cardinal Rafael Riario), Pal. Giraud (für Cardinal Hadrian von Corneto), Pal. Farnese (für Paul III. als Cardinal u. a. m. — Die früheste Ventilation, freilich nur als Vorrichtung des Augenblickes, mit Blasebälgen, 1473 bei einem fürstlichen Empfang im Palast des Cardinals Pietro Riario. [3]

Von Prälaten jeden Ranges, Schreibern der päpstlichen Curie u. s. w. sind mehrere der wichtigsten kleinern Paläste und Häuser gebaut. Zum Theil wohl, weil es keine sichere Anlage des Vermögens gab und weil man keine Leibeserben hatte. Dazu die Baulust und die Sorge für Unvergänglichkeit des Namens, den man gern in allen Friesen wiederholte.

Der Bauwetteifer weltlicher Familien sucht einen bestimmten Rang gleichartig auszudrücken, derjenige geistlicher Herrn ist frei der Originalität hingegeben. Auch wer sein Erdgeschoss zu Buden vermiethete, wollte doch einen Palast haben, so dass die Miethe den grössern Bauaufwand decken half. So am Pal.

---

[1] Létarouilly édifices de Rome moderne, III Tomes. — [2] Jac. Volaterran. bei Murat. XXIII, Col. 147. — [3] Corio storia di Milano, fol. 417, s.

Vidoni und am Hause des Branconio d'Aquila (Rafael), am Pal. Maccarani und Cicciaporci (Giulio Romano), am Pal. Niccolini (Jacopo Sansovino); meist Prälatenbauten. — Die bedeutenden Palastbauten der Päpste wirkten natürlich in manchen Punkten auch auf den Styl der Privatpaläste ein.

§. 96.

Die römischen Façadentypen.

Rom besitzt zunächst die edelsten Rusticafaçaden mit Pilastern an Palästen Bramante's. (Ueber Pal. Giraud und die Cancelleria §. 40, 56, 95; die vorbramantesken Façaden §. 41.) — Den geraden Gegensatz hiezu bilden eine Anzahl Façaden mit consequenter Scheidung von Stein und Mauerwerk, an welchen Sockel, Fenster, Thüren, Simse und Ecken sämmtlich aus Stein in kräftigster plastischer Bildung (§. 54) aus einer Mörtelfläche vortreten, die Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen aber wegbleiben.

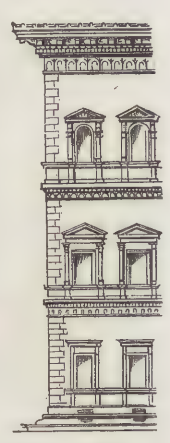


Fig. 95. Pal. Farnese in Rom. (Nohl.)

Wenn man von einem römischen Palasttypus sprechen will, so ist es am ehesten dieser. Das grösste und einflussreichste Beispiel Pal. Farnese (Fig. 95), vom jüngern Ant. Sangallo, begonnen vor 1534. Früher: Pal. di Venezia (Abb. auf S. 55) und Pal. Sora, mit Unrecht letzterer dem Bramante zugeschrieben. Als man den Fenstern kräftige Einfassungen und selbst vortretende Säulen gab (§. 51), konnte das Auge die Pilasterordnungen sehr wohl entbehren.

Rafael dagegen, welcher die stärkste und vielartigste plastische Ausdrucksweise vertritt, fügt gern Halbsäulenordnungen, sogar verdoppelte, und Nischen hinzu; Flächen werden als quadratische Mauerfelder eingerahmt. Ohne solche Zuthaten, aber majestätisch kräftig: Pal. Pandolfini in Florenz. Mit gedoppelten Halbsäulen im Obergeschoss über einem Rusticaerdgeschoss: Pal. Vidoni-Caffarelli in Rom und Pal. Uguccioni in Florenz (Fig. 96). — Ein Inbegriff aller Formen, die er nach den Gesetzen des Schönen in Eine Façade zusammenzudrängen sich getraute, ist das im Jahre 1667 zerstörte, durch einen Kupferstich (sehr klein bei d'Agincourt, T. 57) bekannte Haus des Branconio d'Aquila, eines päpstlichen Camerlengo, sonst fälschlich als Rafaels eigenes Haus bezeichnet.[1] Unten in fünf grossen Bogen mit dorischen Halbsäulen die Buden nebst den Fenstern eines kleinen Halbstock-

[1] Vasari VIII, p. 43, Nota, v. di Raffaello.

werkes darüber; im Mittelstockwerke fünf Fenster mit kräftigen Giebeln und Halbsäulen, dazwischen Nischen für Statuen; über den Giebeln liefen prächtige Stuccoguirlanden hin, zwischen denen sich die Luken eines zweiten Stockwerkes befanden; endlich die fünf Fenster des Obergeschosses mit oblongen besonders eingerahmten Mauerfeldern dazwischen.



Fig. 96. Pal. Uguccioni zu Florenz.

Die äussere Façade des Pal. Spada,[1] von Mazzoni, ist trotz ihrem Effekt nur eine missverstandene Nachahmung hievon; doch die Hoffaçade beträchtlich besser. — Im Gegensatz zu diesem Allem zeigen die in §. 95 genannten Façaden des Giulio und Sansovino eine kräftige und angenehme Wirkung durch die einfachsten Mittel; oben meist eingerahmte Mauerfelder.

Die möglichste Einheit des Kranzgesimses (§. 38) wird in Rom an den verschiedenen Façaden nach Kräften behauptet.

[1] Vasari XII, p. 102, v. di Dan. da Volterra.

An der hintern Fronte des Pal. Farnese nimmt die grosse dreibogige Loggia des Giacomo della Porta die Mitte ein, ohne vor- oder zurückzutreten; sie erhielt ein besonderes leichteres Kranzgesimse, dessen oberster Rand jedoch mit dem des ganzen Palastes (von Michelangelo §. 50) in Einer Linie fortläuft.



Fig. 97. Hof im Pal. Farnese zu Rom. (Nohl.)

Der Barockstyl hat erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts diese Sitte völlig sprengen können.

§. 97.

Römische Palasthöfe.

Die Palästhöfe Roms umfassen alle innerhalb dieses Styles denkbaren Combinationen, den erhabensten Pfeilerbau mit Halbsäulen, die schönsten Säulenhallen, die geistvollsten Fictionen, welche grosse Motive in einen kleinen Raum zaubern, endlich die genialsten Hülfsmittel, um mit wenigem Stoff und Raum einen noch immer monumentalen Eindruck hervorzubringen.

Fig. 98. Hof der Cancelleria. (Nohl.)

Pfeilerhallen mit Halbsäulen: P. di Venezia (§. 37), und höchst vollkommen: der Hof von P. Farnese (Fig. 97) von Michelangelo; die zwei untern Stockwerke in nahem Anschluss an das Marcellustheater, das oberste geschlossen mit Fenstern.

Der Säulenhof von Bramante's Cancelleria (Fig. 98) von den besten Verhältnissen der Länge zur Breite und Höhe mit zwei Bogenhallen auf dorischen Säulen ringsum; darüber ein geschlossenes Obergeschoss mit korinthischen Pilastern; die Säulen wahrscheinlich aus der anstossenden Kirche S. Lorenzo in Damaso, welche dafür Pfeiler und eine neue Gestalt erhielt.

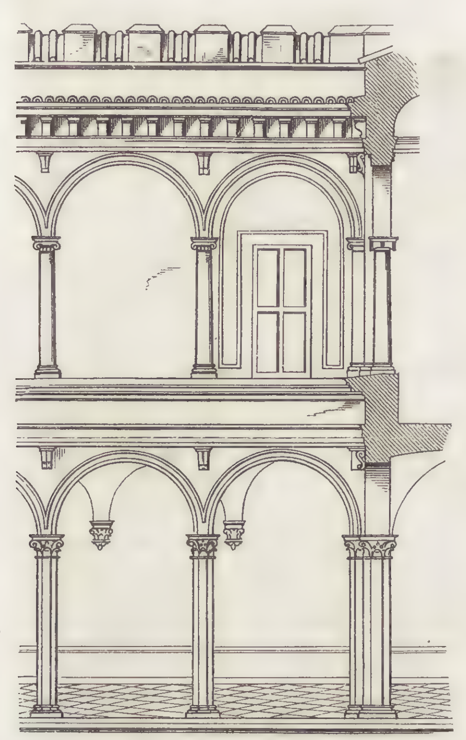


Fig. 99. Kleiner Pal. di Venezia zu Rom. Hof. (Nohl.)

Der achteckige Pfeiler, welcher im XV. Jahrhundert zu Pintelli's Zeiten öfter gebraucht wurde (kleiner Pal. di Venezia Fig. 99), hatte seit Bramante sich nirgendwo mehr blicken lassen.

Andere gute Säulenhöfe: im P. della Valle, im P. Lante etc.

In mehreren Höfen (Fig. 100), zum Theil von kaum bekannten Architekten, ist die Pfeilerhalle mit Pilastern zwar bloss auf einer oder zwei Seiten wirklich geöffnet, auf den andern Seiten aber als Abbild wiederholt und mit Wänden ausgefüllt, welche Fenster (zum Theil nur falsche) enthalten; auch das obere Stockwerk wird auf dieselbe Weise ringsum geführt; erst durch diese schönste und erlaubteste aller Täuschungen kommt eine strengere Harmonie in die ganze Anlage. (Hat Peruzzi durch den Hof von Pal. Massimi die Anregung dazu gegeben?)

Auch in ganz kleinen Dimensionen wird bereits in dieser Zeit durch weise Benutzung eines Durchblickes und Lichteinfalles mit Hülfe weniger Säulen, eines Brunnens oder Garteneinganges ein höherer Eindruck hervorgebracht.

Grosse, wenigstens beabsichtigte Perspective: Laut Michelangelo sollte man im Pal. Farnese durch die Einfahrtshalle mit ihren dorischen Säulen, durch den Hof und die hintere Halle den farnesischen Stier als Brunnengruppe erblicken; in derselben

Axe sollte eine Brücke über die Tiber in die Gärten der Farnesina führen.[1] Vgl. §. 91 den Palast von Pienza.

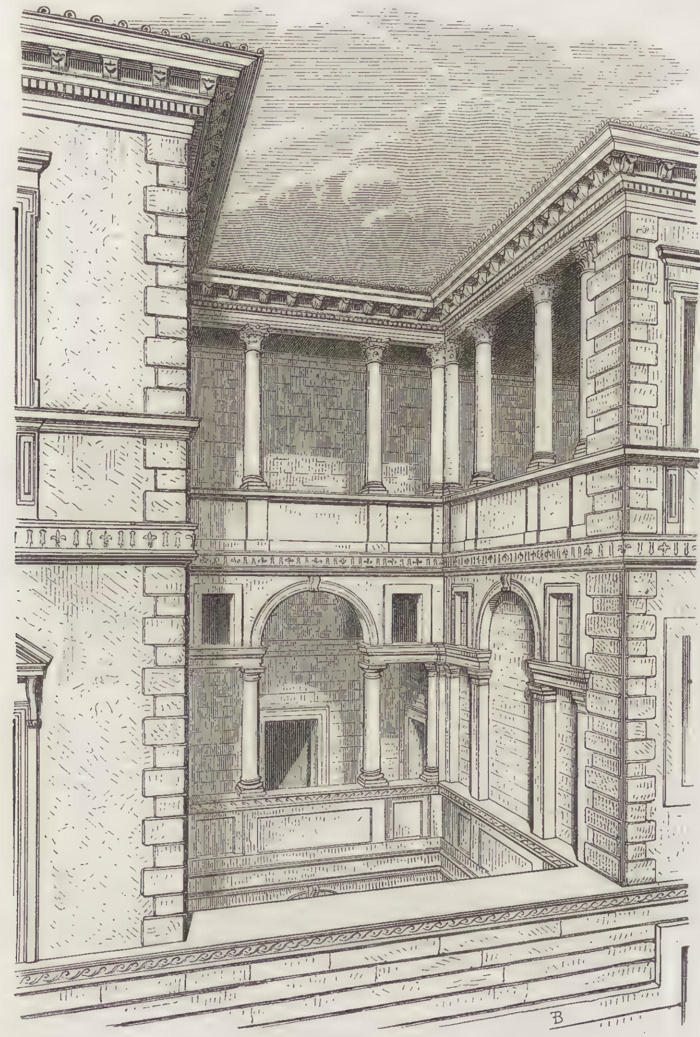


Fig. 100. Pal. Linotte zu Rom.

Ausser aller Linie steht der ungeheure Haupthof des Vaticans von Bramante, leider nie ganz zur Ausführung ge-

[1] Vasari XII, p. 232, v. di Michelangelo.

kommen und später durch den Braccio Nuovo und die Bibliothek ganz unkenntlich gemacht. Eine doppelte Rampentreppe (Fig. 101) sollte den tiefer gelegenen Theil des Hofes mit dem

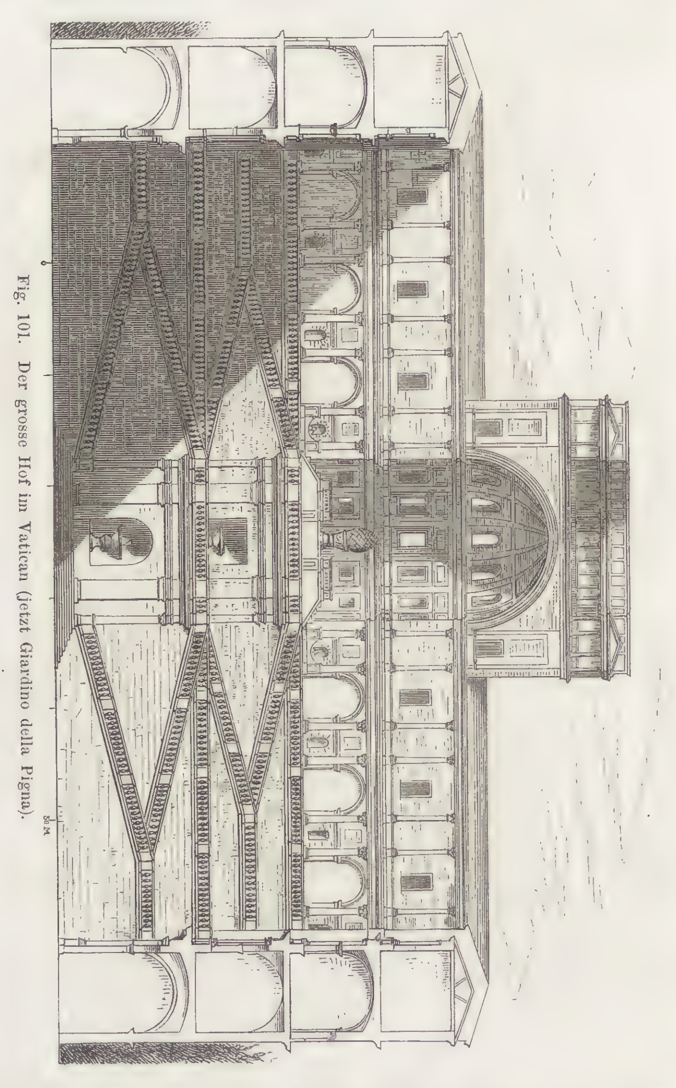


Fig. 101. Der grosse Hof im Vatican (jetzt Giardino della Pigna).

Giardino della Pigna verbinden, mächtige Pfeilerhallen das Ganze umziehen und eine colossale Apsis, bekrönt von einem halbkreisförmigen Säulengang, den oberen Abschluss bilden. Letztere ist der einzige noch jetzt unberührt bestehende Theil dieses grandiosesten aller Palasthöfe der Welt.

§. 98.

Die unregelmässigen Grundpläne; die Zwischenstockwerke.

Rom ist ferner die Stätte, wo die Architekten auf engem und unregelmässigem Grundplan edel und monumental bauen lernten.

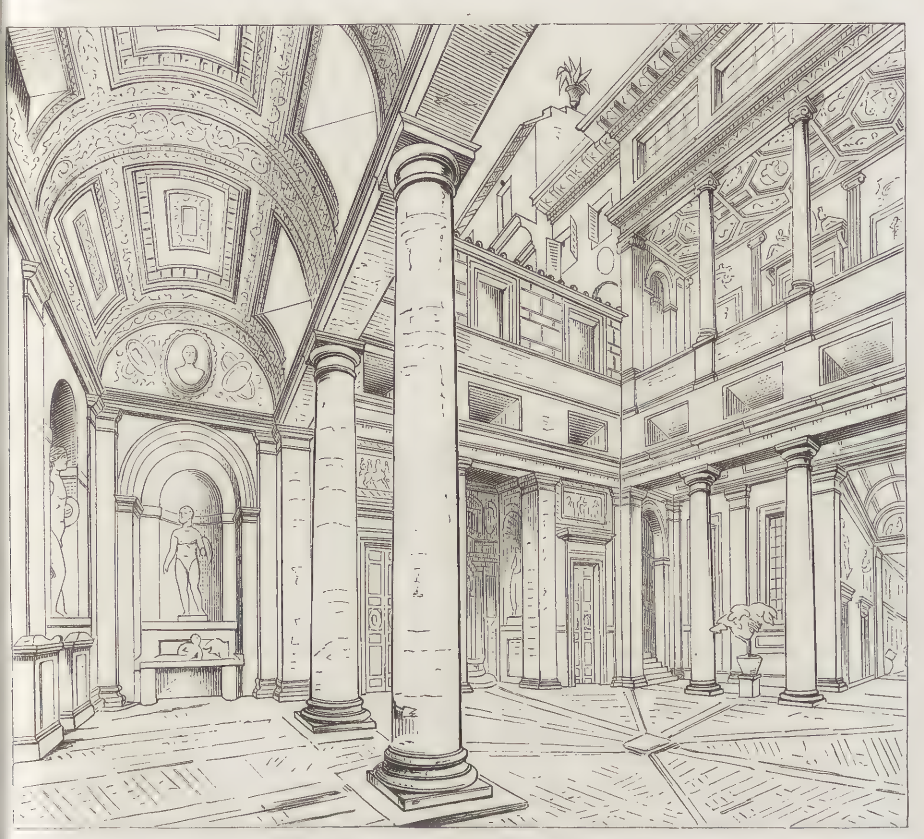


Fig. 102. Hof des Pal. Massimi zu Rom. (Nohl.)

Florenz hatte von jeher zu viele gerade Strassen, als dass werthvolle Bauten sich hätten in hoffnungslos schiefe und krumme Bauplätze schicken müssen. In Rom drängte sich unter Julius II. und Leo X. Alles auf das Marsfeld, via Giulia, Umgegend des Pantheon, der Piazza navona und, mit einem Worte, in das Strassengewirr des verkümmerten mittelalterlichen Roms.

Baldassar Peruzzi wandte alle Schätze des reifsten Studiums auf den in krummer, enger Strasse gelegenen P. Massimi, gab

die Façade als Ganzes preis, erhob aber deren Krümmung zu einem Motiv des höchsten Reizes in der Halle des Erdgeschosses und vertheilte Corridore, Treppen, Säle und einen nur kleinen, aber einzig schönen Hof (§. 35) auf den unregelmässigen Grundplan in bewundernswerther Weise (Fig. 102). Alle Einzelformen sind vom Besten der goldenen Zeit. — In P. Linotte (vgl. Fig. 100) verstand er es, wenigstens auf geringer, wenn auch nicht unregelmässiger Grundfläche, einen höchst edeln Bau mit zierlichster Anlage des Höfchens und der Treppe zu errichten. (Bei Serlio L. VII, p. 128 die früheste Anweisung, wie man sich bei unregelmässigem Grundplan zu helfen habe. wahrscheinlich nach Beispielen aus Rom.)

In Rom kommen um diese Zeit die Zwischenstockwerke oder Mezzanine mehr in Gebrauch, ohne doch bei den bessern Architekten nach aussen den Charakter eines wirklichen Stockwerkes zu erhalten.

Oberste kleinere Geschosse für die Dienerschaft mit kleinen Fenstern, welche dann gern den obersten Fries einnehmen, sind längst und überall vorhanden. Die römische Neuerung besteht darin, dass auch die Herrschaft in der Mitte des Hauses niedrigere Räume verlangt und zwar für leichtere Heizbarkeit im Winter, wie Serlio ausdrücklich bezeugt. Wenn ferner irgend ein Stockwerk grosse und kleine Räume neben einander enthielt, so musste in letztern oft weit unter der wahren Decke eine falsche eingesetzt werden, und es entstand ein leerer Raum (ein s. g. vano), den man sonst häufig den Mäusen und dem Dunkel überliess, nunmehr aber gern zu Zwischenwohnungen benützte. Serlio B. VII, p. 28: »Tutti li luoghi mediocri et piccoli si ammezzaranno per più commodità«, d. h. sobald ein Raum zu klein ist für die allgemeine Stockwerkshöhe, halbirt man ihn. Einstweilen aber werden die betreffenden Fenster nach aussen immer nur beiläufig angebracht, in einem Fries oder im Sockel der nächstobern Ordnung oder innerhalb derselben Ordnung mit dem darunter befindlichen Hauptstockwerk (letzteres in den Façaden Bramante's) oder in der Füllung eines Bogens. Erst etwa seit 1540 proclamirt sich das Mezzanin nach aussen als besonderes Stockwerk, nicht zum Vortheil der Composition, welche in der guten Zeit möglichst wenige und grosse Abtheilungen liebte. (An Sanmicheli's Palästen zu Venedig und Verona (§. 94) kommen sehr kühne Eintheilungen vor; doch hat er das Mezzanin einstweilen nur im Hof des Pal. Canossa zu Verona als besonderes Zwischengeschoss gegeben.)

§. 99.
Die römischen Treppen.

Auch die Treppen (vgl. §. 91) verdanken Rom einen bedeutenden Fortschritt in das Bequeme und Imposante, wie diess in der Stadt der Ceremonien nicht anders sein konnte.

Alle Treppen des XV. Jahrhunderts kamen dem XVI. Jahrhundert steil vor; z. B. auch noch die des Cronaca im Pal. Strozzi und im Signorenpalast zu Florenz.[1] Bramante, in verschiedenen, jetzt meist veränderten Räumen seines vaticanischen Baues soll sich mit Stiegen jeder Art recht wohl zu helfen gewusst haben,[2] und doch sind die Treppen der Cancelleria noch relativ steil, ebenso die der Farnesina von Peruzzi. Die erste ganz bequeme, breite und mit durchgeführter Pilasterbekleidung versehene Treppe ist die des Pal. Farnese vom jüngeren Ant. Sangallo. Von da an wird keine tadelhafte Treppe mehr gebaut, sobald nur irgend die Mittel reichen.

Auch die für die Bedienung, den Transport u. s. w. bestimmten Wendeltreppen, bisweilen ohne Stufen, für Maulthiere gangbar, erhielten jetzt eine monumentale Ausstattung; so die des Bramante im Vatican (d'Agincourt T. 57), mit wechselnden Ordnungen der Säulen des innern Standes. Andere berühmte Wendeltreppen: die des Giulio im Palast zu Mantua, die des Genga in Monte Imperiale bei Pesaro; Vasari XI, p. 106, v. di Giulio; XI, p. 90, v. di Genga.

Michelangelo's in Rom componirte Treppe für die Vorhalle zur Biblioteca Laurenziana in Florenz, welche so viel Aufsehen machte, ist wie die Vorhalle selbst (§. 56) ein unbegreiflicher Scherz des grossen Meisters.[3]

§. 100.
Die Paläste bei Serlio.

Neben den ausgeführten Bauten kommt vorzüglich Serlio's Sammelwerk (§. 31) in Betracht, welches nicht sowohl eine vielseitige Rechenschaft über den ganzen damaligen Colossalbau, als vielmehr zahlreiche, theils eigene, theils von Bauten entnommene, theils von Baldassar Peruzzi erhaltene Zeichnungen, oft von sehr hohem Werthe enthält. (Hauptsächlich zu Ende des III., sowie im IV. und VII. Buche. Ueber die Wirkung dieser Publication §. 12, 31.)

---

[1] Vasari VIII, p. 120, 124, v. di Cronaca. — [2] Vasari VII, p. 133, v. di Bramante. — [3] Näheres bei Vasari X, p. 273, v. di Tribolo; XII, p. 242, v. di Michelangelo; Gaye, carteggio III, p. 12; Lettere pittoriche I, 5, s. oben §. 60.

Serlio wendet bereits jene stärkern Ausdrucksmittel an, welche hauptsächlich seit Rafael in Gebrauch gekommen (§. 51, 54, 96). Von Mezzaninen macht er reichlichen Gebrauch, doch ohne sie je aussen als eigenes Stockwerk anzuerkennen. — Einige Idealfaçaden des VII. Buches (S. 120 ff.) sollen insbesondere den Unterschied lehren zwischen »un' architettura soda, semplice, schietta, dolce e morbida«, und »una debole, gracile, delicata, affettata, cruda, anzi oscura e confusa.«

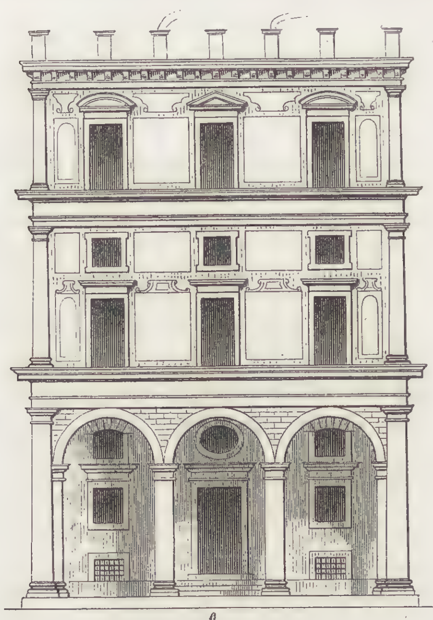


Fig. 103. Façade nach Serlio.



Fig. 104. Façade nach Serlio.

Sehr schön und zum Theil wahrhaft endgültige Lösungen: die Hallenfaçaden, etwa in bolognesischer Weise (Fig. 103), oder für die Umgebung von grossen Plätzen (L. IV). Säulen mit geradem Gebälk (Fig. 104); — je zwei Säulen mit geradem Gebälk die Bogen tragend (Fig. 105); — einfache Pfeiler mit Bogen, — Bogenpfeiler mit einer Halbsäulenordnung (Fig. 106); — Pfeilermassen mit je zwei Halbsäulen und einer Nische dazwischen; — ja Gebäude, die zu schon vorhandenen allzukurzen oder allzuschlanken Säulen eigens erfunden sind. Zu all diesem componirt er den Oberbau jedesmal neu, theils wiederum als (wahre oder scheinbare) Halle, theils als geschlossenen Bau mit oder ohne Ordnungen. — (Auch im VII. Buche einige Hallenfaçaden.) — Unter den Façaden venezianischer Art (L. IV) sind ebenfalls einige treffliche.

Im VII. Buche ferner Aufgaben auf unregelmässigem Grundplan (S. 128); — Palastbau an Abhängen (S. 160, so ziemlich das genuesische Princip: der Palast vorn, der Hof gegen den Abhang, der hier eine Mauerwand bildet; über dieser der Wasserbehälter.) — Wie ungleiche Fensterintervalle durch symmetrische Wiederholung das Störende verlieren können, gleich der »discor dia concordante« eines mehrstimmigen Gesanges lehrt er S. 168 ff. Leider ist seine Definition von Sala, Salotto und Saletta (S. 148) durch Druckfehler unrettbar entstellt.



Fig. 105. Façade nach Serlio.

Seinen französischen Patronen zu Ehren redet er auch von grossen prächtigen Dachschlöten und Dachfenstern, dergleichen die französische Renaissance, d. h. die mit Renaissanceformen bekleidete Gothik, aus dem Mittelalter übernommen hatte. In Italien hatte man allenfalls die flüchtig verzierten venezianischen Schlöte oder solche in Gestalt von bemalten Zinnenthürmchen, wie z. B. auf dem Palast von Pienza, aber ohne dass irgend ein Gewicht darauf gelegt worden wäre. Ein Anblick wie Chambord, wo die wichtigsten characteristischen Bauformen auf das Dach verlegt sind, hätte in Italien durchaus nur Heiterkeit erregt. — (Alberti de re aedificatoria, L. VI c. 11; L. IX, c. 4 lässt als einzig wünschenswerthe Dachzierden Obelisken, Laubakroterien

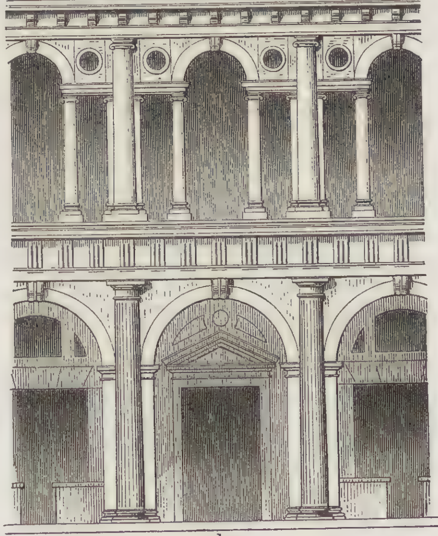


Fig. 106. Façade nach Serlio.

und Statuen gelten und auch dazu ist es im XV. Jahrhundert an weltlichen Gebäuden fast nie und im XVI. nur selten gekommen, aus Ehrfurcht vor der Herrschaft des Kranzgesimses.)

§. 101.

Oeffentliche Paläste; ihre Säle.

Paläste für öffentliche Zwecke werden besonders charakterisirt durch grosse Säle und hallenmässige Oeffnung nach aussen. Das Mittelalter mit seinem wirklichen politischen Leben hatte die Gestalt solcher Bauten bereits im Grossen festgestellt. (§. 21.)

Von den grossen Sälen ist kaum einer mehr in derjenigen Gestalt erhalten, welche ihm die goldene Zeit gab; auch die sala del gran consiglio im Dogenpalast und der obere Saal der Scuola di S. Rocco zu Venedig sind beherrscht von spätvenezianischen Malereien; der grosse Saal im Signorenpalast zu Florenz ist, so wie man ihn sieht, erst das Werk Vasari's, der ihm indess doch einen reichen hintern Abschluss zu geben wusste. Von demjenigen im Pal. communale zu Brescia, sowie von dem im Innern des Pal. del Podestà zu Bologna befindlichen (170 auf 74 Fuss, einst zum Conclave Johannes XXIII., später zum Theater und zuletzt zum Ballspiel gebraucht) weiss Verfasser nichts in Betreff des Innern anzugeben; die Decken, innen cassettirt oder bemalt, hängen am Dachgerüste.

Den Salone in Padua erreicht keines dieser Gebäude an Grösse. Das Verhältniss der Grösse zur Höhe und die Beleuchtung ist kaum irgendwo angenehm, so dass solche Säle neben grossartigen Klosterrefectorien und Capitelhäusern mit Oberlicht, zumal gewölbten, zurückstehen müssen. Der schönste grosse Saal der Renaissance, freilich schon auf der Neige des Styles, ist nach meinem Dafürhalten die Sala regia des Vaticans mit ihrem von Perino und Daniele da Volterra herrlich stucchirten Tonnengewölbe (§. 177), ihren fünf Pforten und ihrem einzigen, mächtigen, in der Höhe angebrachten Fenster.

Vasari zählt die grossen Säle auf bei Anlass des florentinischen, den er selber umbaute:[1] einer im Pal. di Venezia zu Rom (?), ein von Pius II. und Innocenz VIII. erbauter im Vatican (verbaut), einer im Castell (nuovo) zu Neapel (?), dann die Säle des Palastes zu Mailand (jedenfalls verbaut), des Pal. von Urbino (wo sich kein besonders grosser Saal befindet), nebst den bekannten von Venedig und Padua.

---

[1] VIII, p. 123, v. di Cronaca.

§. 102.

Der Hallenbau öffentlicher Paläste.

Der offene Hallenbau ist der sprechende Ausdruck dafür, dass das betreffende Gebäude das Eigenthum Aller sei. Nicht nur wurde ihm das Erdgeschoss fortwährend fast ganz oder zum grossen Theil überlassen, sondern auch das Obergeschoss nahm,



Fig. 107. Pal. Communale zu Brescia. (Nohl.)

wenigstens dem Scheine nach, die Formen desselben an. Selbst an schon vorhandene Amtsgebäude wurde eine Halle hingebaut. [1]

Schon im Mittelalter bildet an den Palazzi pubblici, Pal. della Ragione (d. h. Gerichtsgebäude), Broletti etc. von Oberitalien das Erdgeschoss unter dem grossen Saal geradezu einen öffentlichen Durchgang. — Der Pal. del Podestà, früher unten geschlossen (Florenz, Pistoja), erhält nun hie und da ebenfalls eine offene Halle; seine allgemeinen Requisiten bei M. Savonarola, ap. Murat, XXIV. Col. 1174: Säle, Capelle, Canzlei, Räume aller Art, Wohnungen der Beamten, Ställe etc. — Die wichtigern Gebäude sind folgende: Pal. Communale zu Brescia (Fig. 107), erbaut 1508 von Formentone, mit mächtiger unterer Halle, innen

[1] Annales Placentini, bei Murat. XX, Col. 958, 960, zum Jahr 1479.

auf Säulen, aussen auf Pfeilern und mit reich decorirtem Aeussern. — Der zierliche Pal. del Consiglio zu Verona, erbaut vor 1500 von Fra Giocondo, unten wenigstens nach vorn völlig offen mit einer Balustrade und zwei kleinen Treppen. — Die noch schöner componirte Loggia del Consiglio zu Padua, von Biagio Rossetti; im Erdgeschoss sieben Säulenintervalle, deren drei mittlere sich gegen eine stattliche Treppe öffnen. — Der Pal. del Podestà zu Bologna, 1485 umgebaut von Fioravante, mächtige untere und obere Pfeilerhalle, dort mit Halbsäulen (§. 41), hier mit Pilastern. — Pal. Pretorio zu Lucca, mit geschlossenem oberem Stockwerke.

Das Zurücktreten der oberen Stockwerke an den meisten dieser Gebäude hat seinen sehr guten Grund darin, dass man sich nicht auf schwebende Balkone über Consolen verlassen wollte, wenn die Behörden bei feierlichem Anlasse sich oben zeigen mussten. Vgl. §. 94. (Auffallendes Zurücktreten des Obergeschosses ohne solchen Grund an Rafael's Pal. Pandolfini, §. 96.)

Auch die Börsen, loggie de' mercanti nebst den Zunftgebäuden schliessen sich, wenn auch in kleinerem Massstabe, diesem Motiv an, indem auch hier eine untere Halle mit Treppe und Nebenräumen und ein oberer Saal für Versammlungen vorgeschrieben waren. Vgl. das Project bei Serlio L. VII, p. 116, und aus der gothischen Zeit die Loggia de' mercanti zu Bologna. Bisweilen gehört auch eine Capelle dazu, wo jeden Morgen »ad devotionem et commodum mercatorum« eine Messe gelesen wurde. So im Palazzo della Mercanzia zu Siena, welcher sammt der Capelle [1] gegen die Piazza hin schaut; auf der Rückseite gegen eine höher liegende Strasse wurde diejenige Loggia angebaut, welche jetzt Casino de' Nobili ist.

§. 103.

Sansovino und Palladio.

Wie schon in einigen der genannten Paläste das Längenverhältniss und die Zahl der Hallenbogen willkürlich ist, so wurde an zwei ganz exceptionellen Gebäuden, an Jacopo Sansovino's Biblioteca zu Venedig und an Andrea Palladio's Basilica zu Vicenza der Doppelhalle als solcher, freilich in ihrer höchsten monumentalen Ausbildung, die Herrschaft völlig überlassen.

Ueber die Biblioteca §. 53. Es war eine ungerechte Kritik, wenn man dem Gebäude vorwarf, es sei zu niedrig für seine Länge, da dasselbe als Hallenbau keine bestimmte Länge haben will. Der Architekt aber gab bei seiner Verantwortung statt dieses wahren Grundes Scheingründe an, vorausgesetzt, dass die

[1] Urk. v. 1416 bei Milanesi II, p. 82, vgl. p. 93.

Aufzeichnung des Sohnes [1] das vom Vater Vorgebrachte genau wiedergebe. Derselbe gab z. B. ohne Noth zu, dass sein Bau im Vergleich mit dem Dogenpalast niedrig, aber ohne Rücksicht auf denselben entworfen sei; denn der Dogenpalast, welcher die Majestät der Republik darstellte, verlangte eine solche Rücksicht allerdings und zwar in Gestalt einer Unterordnung der Biblioteca. Dass die geringe Höhe durch die geringe Tiefe entschuldigt wird, ist ebenfalls eine Ausrede; die geringe Tiefe hätte einen mächtig gruppirten Hochbau nicht ausgeschlossen, und die Schmalseite gegen die Riva hätte sich schon maskiren lassen. Venedig wollte ein Meisterwerk, nicht der Composition, sondern der Durchführung. Während des Baues publicirte 1544 Serlio, [2] angeblich nur für ein raumsparendes venezianisches Wohnhaus mit Buden in der untern Halle, einen Entwurf, der Sansovino's Idee sehr schön in das Einfache, Schlankere und Edlere umdeutet.

Palladio umbaute seit 1549 den alten Palazzo della Ragione seiner Vaterstadt Vicenza, ein nicht ganz regelmässiges Oblongum, rings mit einer untern dorischen und einer obern ionischen Halle; beide Male ist zwischen den Halbsäulen der Hauptordnung ein Bogen auf freistehenden kleineren Säulen derselben Ordnung eingesetzt. (Fig. 4 auf S. 49.) So entstand die »Basilica,« das öffentliche Gebäude als solches, wie man es in ganz Italien gern gehabt hätte, ganz in Hallen aufgelöst, gleich dem Marmorthurm von Pisa. An den Ecken wurden die Ungleichheiten auf das Geschickteste verdeckt.

§. 104.

Die Familienloggien.

Endlich musste das XV. Jahrhundert einer eigenthümlichen Sitte genügen, dem Bau dreibogiger offener Loggien, wo sich bei feierlichen Anlässen Corporationen oder bestimmte Familien versammelten oder Aufwartung annahmen.

Um 1450 erwähnt M. Savonarola (l. c. Col. 1179) zu Padua die prächtige, verzierte, auf vier Marmorsäulen gestützte »Lodia,« welche der Sitz der Rectoren und der Adeligen ist. Schon das XVI. Jahrhundert verstand den Brauch offenbar nicht mehr; Vasari XI, p. 306 v. di Udine: »die Loggia Medici sei erbaut zur Bequemlichkeit und zur Versammlung der Bürger, wie es die vornehmsten Bürger damals zu halten pflegten.« Laut Lettere Sanesi III, p. 75 baute Pius II. die seinige, damit die Piccolomini sich daselbst versammeln könnten: »per esercizî pubblici di lettere o di affari.« Lateinisch heisst sie urkundlich theatrum; Milanesi II, p. 322. Laut Vitae Papar. Murat III, II, Col. 985

---

[1] Franc. Sansovino, Venezia, fol. 115. — [2] L. IV, fol. 154 oder 155.

hätte noch ein Palast daran gebaut werden sollen. Florenz hatte 1478 schon 21 solcher Familienloggien, wobei noch ein halbes Dutzend vergessen sein sollen.[1]

Als formales Urbild mochte die gewaltige Loggia de' Lanzi in Florenz gelten, wo die feierlichsten Acte der Republik vollzogen wurden; erbaut 1375 von Orcagna, nachdem man noch 1356 gemeint hatte, dass eine Loggia sich für einen Tyrannen und nicht für einen Freistaat schicke.[2] Doch mussten die Loggien des XV. Jahrhunderts, meist gegenüber dem Palast der betreffenden Familie, sich mit dem Charakter eines artigen Zierbaues begnügen.

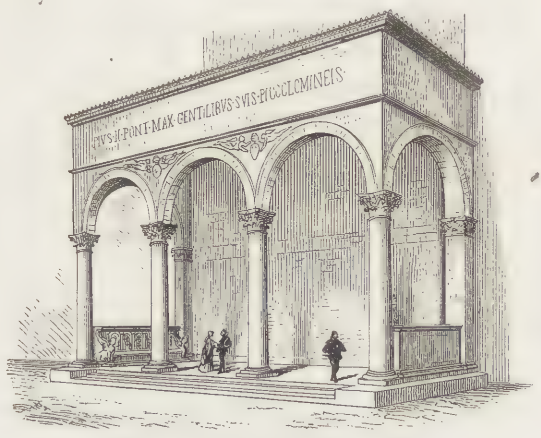


Fig. 108. Loggia del Papa zu Siena.

Erhalten: Die Loggia der Ruccellai in Florenz, bei deren Palast und wie dieser von Alberti erbaut und zwar trotz seinem Vorurtheil (§. 35) mit Bogen. In Siena: die Loggia de' nobili als Rückseite des Pal. della Mercanzia (§. 102) auf vier Pfeilern mit einem Oberbau, einfach zierlich; — ferner die eben erwähnte Loggia del Papa (Fig. 108), 1460 von Cecco di Giorgio erbaut, mit dünnen weit gespannten Bogen auf Säulen mit der Inschrift: Pius II. den Mitgliedern seines Geschlechtes, den Piccolomini. — Manches Hallenfragment in italienischen Städten mag eine solche Loggia gewesen sein, die ihren Charakter eingebüsst hat.

§. 105.

Palastbau der Nachblüthe. Das Aeussere.

Seine definitive Ausbildung erhielt der Palastbau erst durch die Meister der Zeit von 1540 bis 1580, in einer Zeit der still-

---

[1] Varchi III, p. 107, ss. — [2] Matteo Villani, L. VII, c. 41.

gestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise.

Die Meister: Giulio Romano; Giacomo Barozzi, genannt Vignola; Giorgio Vasari; Bartolommeo Ammanati; Galeazzo Alessi; Pellegrino Tibaldi, gen. Pellegrini; Andrea Palladio u. A. m.

Florenz, unter Cosimo I., Genua seit Andrea Doria künstlich in Ruhe gehalten und wesentlich der spanischen Politik unterthan; Venedig durchaus auf kluge Behauptung des Erworbenen angewiesen.

Cosimo I. beförderte systematisch den Müssiggang der Reichen, und auch dem Geiste der Gegenreformation war es angenehm, wenn bisher thätige Classen sich in eine vornehme Ruhe begaben. In Rom vollendete sich diese Lebensweise, indem die älteren Häuser und die sich beständig neu bildenden Nepotenfamilien darin förmlich wetteiferten.

Die nächste bauliche Folge der Vornehmheit ist der zunehmende Weit- und Hochbau, mit noch weiterer Vereinfachung sowohl als Derbheit des Details, jetzt oft schon bis ins Flüchtige und Rohe.

Galeazzo Alessi hält am längsten eine reiche und gediegene Einzeldurchführung fest.

Von den Façadentypen gewinnt der römische im engern Sinne (§. 96), wesentlich abgeleitet vom Pal. Farnese, jetzt eine sehr grosse Ausdehnung.

Hierher gehört die Masse der römischen Paläste, etwa von Ammanati's Pal. Ruspoli an. Diese freieste Form musste die beliebteste werden für den Barockstyl, welcher Fenster, Thüren, Ecken und Gesimse ganz nach Belieben phantastisch umbilden konnte. Sie ist und bleibt jedoch noch sehr empfindlich in Betreff der Verhältnisse. (Vignola's riesiger farnesischer Palast zu Piacenza, fast ohne Details, bloss durch die Proportionen existirend.) Die quadratischen Fenster der Mezzanine werden ohne Scheu ziemlich gross über den Fenstern des betreffenden Hauptstockwerkes angebracht, so dass das Mezzanin formal schon als Zwischenstockwerk wirkt. Der Typus ist leicht so auszubilden, dass er der mürrischen, abgeschlossenen Grandezza zusagt.

Auch das Motiv einer oder zweier Halbsäulenordnungen (seltener Pilaster) über einem Erd- oder Sockelgeschoss in Rustica kommt häufig vor, aber nur selten in ganz sorgfältiger und edler Ausführung.

Hauptsächlich von Rafael (§. 96) ging dieser Typus auf Giulio und dann auf Palladio über, welche beide aber sich auch für Halbsäulen und Säulen meist mit stucchirtem Ziegelbau begnügen mussten. (Pal. del Te zu Mantua §. 119.)

Eine völlig gediegene und reiche Durchführung in gehauenem Stein wird man hauptsächlich bei Galeazzo Alessi und seinen mai-

ländischen Nachfolgern suchen müssen. (Pal. Marino zu Mailand mit Hermen am Obergeschoss, einer damals nicht seltenen Form; vgl. die sog. Omenoni, d. h. Riesen, am Hause des Bildhauers Lioni zu Mailand.)

Einige reichere Paläste von Venedig behaupten auch noch die Oeffnung der Façade, jetzt in Gestalt von grossartigen Hallen. Pal. Contarini, von Scamozzi, wozu aus dem XVII. Jahrhundert Longhena's Prachtbauten Pal. Pesaro und Pal. Rezzonico. —

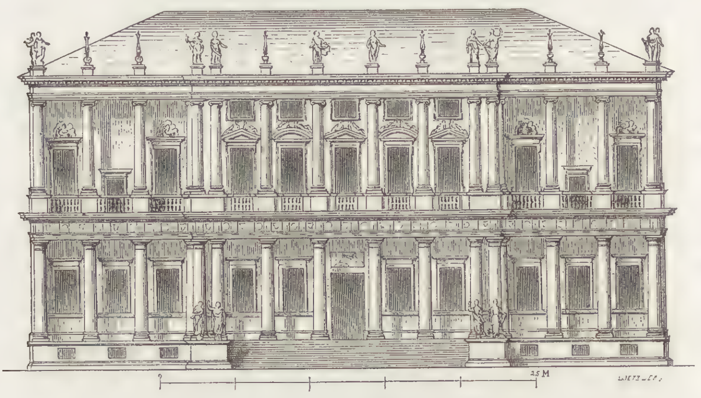


Fig. 109. Pal. Chieregati zu Vicenza.

Auch Palladio gab seinem Meisterwerke im Privatbau, dem Pal. Chieregati zu Vicenza (Fig. 109), unten und oben fast lauter offene Hallen mit geradem Gebälke.

In dem Engbau Genua's werden die Proportionen der Façade im Allgemeinen preisgegeben und die letztere irgend einer gefälligen Decoration überlassen. Letztere geht von der Rustica (auch in phantastischer Anwendung) bis zu der durchgeführten Bemalung. Mehrere Façaden Alessi's verzichten indess durchaus nicht auf die Schönheit der Proportionen.

In Bologna fügt sich der dort heimische Hallenbau ebenfalls in die Formen der florentinisch-römischen Schule. So an Pal. Malvezzi-Medici von Bart. Triachini, von vortrefflicher Wirkung und tüchtigen Verhältnissen (Fig. 110). Mit starker Hinneigung zum Barockstyl Pal. Fantuzzi von Formigine. (Fig. 111.)

Oeffentliche Gebäude mit Hallen im Erdgeschoss gelangen auch dieser Zeit bisweilen noch auf das herrlichste. Palladio's Basilica 1549 (§. 103), — mit einfachen Mitteln höchst wirksam: Vasari's Uffizien (§. 35); — reich und edel das Collegio de' Nobili und andere Bauten um Piazza de' mercanti zu Mailand, von Vinc. Seregno, nach dem Motiv der Höfe des Alessi, §. 35, 106.

§. 106.

Palastbau der Nachblüthe. Das Innere.

Im Innern gewinnt vor Allem das Vestibul, jetzt für eine zahlreiche wartende Dienerschaft der Besuchenden, eine grosse



Fig. 110. Pal. Malvezzi-Medici zu Bologna. (Nohl.)



Fig. 111. Pal. Fantuzzi zu Bologna. (Nohl.)

Ausdehnung. Schon die Pforte wird jetzt als Einfahrt gross und weit. Das Vestibul, bei den Florentinern und noch bei Bramante selten mehr als ein Gang mit Tonnengewölbe, wird ein grosser, hoher, gewölbter Raum, meist mit einschneidenden Lunetten. — Die Einfahrtshalle von Pal. Farnese, mit ihrem Tonnengewölbe über dorischen Colonnaden wurde freilich nicht wieder erreicht. Das Vestibul gedeiht zu einer der höchsten Aufgaben, indem der Treppenbau (§. 99), bisher nur erst stattlich und bequem, nunmehr als Element der Schönheit dem Auge und der Phantasie absichtlich dargeboten und an das Vestibul unmittelbar angeschlossen wird.

Hauptneuerung: die Verdoppelung der Treppen um der Symmetrie willen, nachdem man sich in Gärten und Höfen schon seit Bramante daran gewöhnt hatte (§. 126). Entweder

begann man gleich unten mit zwei verschiedenen Treppen oder liess eine Treppe sich vom ersten Absatz an in zwei theilen; Absätze (Podeste), Geländer, Säulenstellungen, Ueberwölbungen etc. erhielten erst jetzt ihr besonderes ästhetisches Gesetz; dazu die Poesie des Lichtes und der Durchblicke, welche nicht ruhte, bis sie aller ihrer Mittel sicher war.

Ein begeistertes und gewiss einflussreiches Programm dieses veredelten Treppenbaues: Vasari I, p. 130, Introduzione. Das vorzüglichste Verdienst hat indessen die steile Treppenstadt Genua, wo man von jeher darauf hatte denken müssen, dem vielen Steigen eine gute und schöne Seite abzugewinnen. Die

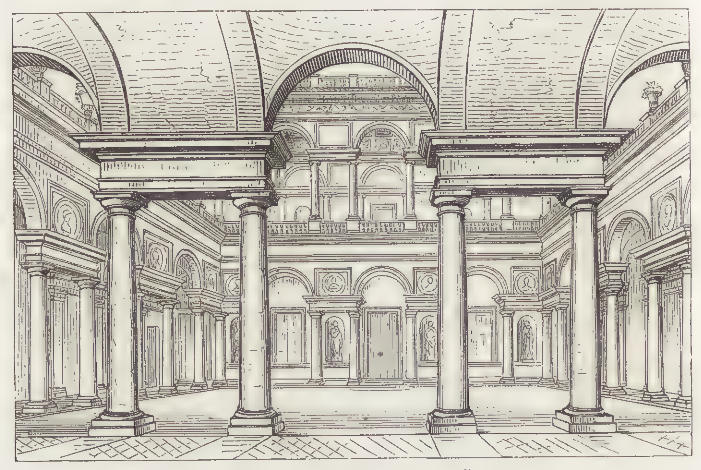


Fig. 112. Hof von Pal. Sauli in Genua.

Treppe im Dogenpalast (nach 1550) und in allen folgenden Palästen.

Die Höfe haben nicht mehr die feine Eleganz der besten unter den frühern, dafür aber bisweilen eine ernste Grösse oder eine geistvolle Pracht. — Der Ernst der Pfeiler- und Säulenhallen Ammanati's und Palladio's. Der originelle und prächtige Hof in Alessi's Pal. Marino zu Mailand, sein schönster Hof ehemals der in Pal. Sauli zu Genua; das Motiv §. 35. — Bald aber werden die Höfe gleichgültiger behandelt und der Aufwand überhaupt mehr auf grosse Dimensionen als auf feinere künstlerische Durchbildung gewandt.

Die Corridore, jetzt hoch, weit und durchgängig gewölbt, behaupten ihre meist einfachen Pilasterordnungen. Im Innern bleibt wesentlich die frühere Disposition herrschend, nur dem grössten Massstabe angepasst.

Einige Veränderung brachte der Hoch- und Weitbau des Vestibuls mit sich. Von den neuen Räumen ist nur etwa die Galeria zu erwähnen, ein langer und verhältnissmässig schmaler Saal, nach Scamozzi's Aussage aus dem Norden importirt.

XII. Kapitel.

Spitäler, Festungsbauten und Brücken.

§. 107.

Spitäler, Gasthöfe und Vergnügensbauten.

Spitäler und andere Bauten öffentlicher Mildthätigkeit, welches auch ihre innere Einrichtung sei, öffnen sich nach aussen in einer grossen Halle als Sinnbild des einladenden Empfanges und als Warteort, mit einem geschlossenen Oberbau. — Alberti de re aedific. L. V c. 8 gibt nur die umständlichen Requisite, aber nicht die Kunstform der Spitäler. Brunellesco's schöne Halle der Innocenti in Florenz, welche auch die Kirche des Findelhauses verdeckt. Seine Spitalhalle auf Piazza S. Maria Novella. Ospedale del Ceppo zu Pistoja mit dem Friese farbiger Reliefs über der Halle (Fig. 113). Porticus der Putte di Baracano zu Bologna. — Bei den Bädern von Viterbo liess Nicolaus V. (1447 — 1455) mehrere Curgebäude aufführen, von »fürstlicher« Bequemlichkeit und Schönheit.[1] Von der Form wird nichts gemeldet. — Sehr bedeutend und noch in grossen Partieen erhalten: das Hospital S. Spirito zu Rom, der Hauptbau aus der Zeit Sixtus IV., mit ehemals offener, erst in neuern Zeiten geschlossener Façadenhalle; Kuppel in der Mitte des Hauptsaales; zwei von den vier Höfen ursprünglich. — Ospedal maggiore zu Mailand hat eine geschlossene, freilich nach Nord-


Fig. 113. Ospedale zu Pistoja. (Nohl.)

[1] Vitae Paparum, bei Murat. III, II, Col. 929.

westen gelegene Prachtfaçade (Abb. zu §. 136). Innen nur die Nebenhöfe alt.

Einzelne Gasthöfe und Wirthshäuser waren schön genug, um begeisterte Erwähnung zu veranlassen. Der Gasthof zum Ochsen in Padua (um 1450) mit Hof, Sälen, zahllosen Kammern und Ställen für 200 Pferde, vollkommen »herrenmässig.«[1] — Die schönste und grösste Osteria vor Porta S. Gallo zu Florenz, für die Feiertage der Gewerbsleute, zerstört 1529.[2]

Ein eigener Kreis von Malereien entwickelte sich in und an solchen Gebäuden, theils lustiger und leichtfertiger Art, theils Wappen von Fürsten.[3]

Gebäude zu Zwecken des öffentlichen Vergnügens hatten nach aussen wahrscheinlich noch keine ausgeprägte Kunstform, oder es waren blosse Bauten des Augenblickes, oder sie sind, wenn sie schön waren, sonst untergegangen. (Ueber das ganze Bau- und Decorationswesen des Theaters der Renaissance siehe unten §. 192—194.) — Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand (1466—1476) liess für das Ballspiel »weite, grosse Säle bauen und ebenso für die Musik.«[4] Falconetto (vgl. §. 26) baute in Padua eine Rotunde für Musikaufführungen, »klein aber hübsch.« Eine Nachahmung dieses nicht mehr vorhandenen Gebäudes glaubt Milizia (memorie degli archit. I, p. 269) zu erkennen in Palladio's Rotonda (eigentlich Villa Capra). In dem Hause des musikliebenden Luigi Cornaro zu Padua (jetzt Pal. Giustiniani), welcher den Falconetto viele Jahre hindurch bei sich hatte, enthält der zierliche Anbau im Hofe rechts ein Achteck mit Nischen, welches ebenfalls zu solchem Zwecke gedient haben soll. Willkürlich verändert bei Serlio L. VII, p. 218, 223. Vgl. §. 119.

§. 108.

Der Festungsbau.

In einer Zeit, da selbst der Krieg oft eine Sache der Kunst und der Eleganz wurde, musste auch der Festungsbau, so viel als möglich war, in den Kreis des Schönen gezogen werden. Dazu kam, dass einzelne Fürsten und ganze Dynastien, auf langes Wohnen in festen Schlössern angewiesen, für dieselben Bequemlichkeit und Schönheit verlangten. Die Zinnen des Mittelalters fallen weg; derbe Gesimse, bisweilen mit Consolen, Rustica an den Flächen oder wenigstens an den Kanten werden die durchgehende Ausdrucksweise sowohl für die Mauern der Bastio-

---

[1] Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1175. — [2] Varchi, ed Milan. III, p. 86. — [3] Lomazzo, trattato dell' arte, p. 349. — [4] Corio, storia di Milano, fol. 426.

nen und Schanzen als für die Thürme und andere Freibauten, sobald die Mittel ausreichen.

Die italienische Zinne, oben eingezackt, gibt zum letzten Mal die durchgehende Bekrönung ab an den prachtvoll malerischen Festungswerken von Bellinzona, dem Werk des letzten Visconti (1412—1447).

Statt der »hohen« Festungen führte Federigo von Urbino (§. 6, 11) die »niedern« ein, welchen das Geschütz weniger anhaben konnte.[1]

Die Rustica in zugespitzter (diamantirter) Gestalt an den zwei riesigen vordern Thürmen des Castello von Mailand; mit ausgemeisselten Kugeln als mediceischem Emblem an der Fortezza da basso zu Florenz.

Grosse, neben dem kriegerischen Zweck auf den höchsten Phantasieeindruck berechnete Festungsbauten der guten Zeit: die Burg von Civita castellana, von Antonio da Sangallo dem ältern; das Hafencastell von Civita vecchia, von Ant. da Sangallo dem jüngern, wenn nicht von Michelangelo. — Das Castell von Palo, angeblich von Bramante. Schöne einzelne Festungspartieen in Nepi und Grottaferrata.

Fast alle namhaften Architekten waren zugleich Festungsbaumeister und Ingenieurs und empfahlen sich den Grossen als solche oft mehr, denn durch ihre Kunst im engern Sinn. (S. die Biogr. der drei Sangallo, des Sanmicheli u. A. bei Vasari und über Franc. di Giorgio sowohl Vasari als Milanesi p. 416 bis Ende.) Der berühmte Brief, mit welchem sich Lionardo da Vinci bei Lodovico Moro einführt, zeigt diess klar.[2] Doch machte Girolamo Genga (1476—1551) kein Hehl daraus, dass ihm die Festungsbaukunst, in der er Meister war, »ziemlich werth- und würdelos« erscheine.[3] — Ueber die Festungsbauten der Päpste des XV. Jahrhunderts: vitae Paparum, Murat III, II, Col. 929 (Nicolaus V.), 985 (Pius II.), 1018 (Paul. II.) etc.

§. 109.

Die Thore der Renaissance.

Das Prachtstück an Festungsbauten ist das Thor an Aussenwerken sowohl als im Innern. Das XV. Jahrhundert hatte noch bisweilen den vollen Reichthum der korinthischen und Composita-Ordnung an den Pilastern und andern Gliederungen desselben walten lassen.

Porta Capuana in Neapel, um 1484, von dem Florentiner Giuliano da Majano; zwischen zwei Thürmen der Bogen mit

---

[1] Vespasiano fiorent., p. 121. — [2] Lettere pittoriche I, Append. 1. — [3] Vasari XI, p. 90, v. di Genga.

Composita - Säulen eingefasst, mit hohem Fries, die Attica neuer! — Vorzüglich schön: Porta S. Pietro zu Perugia,

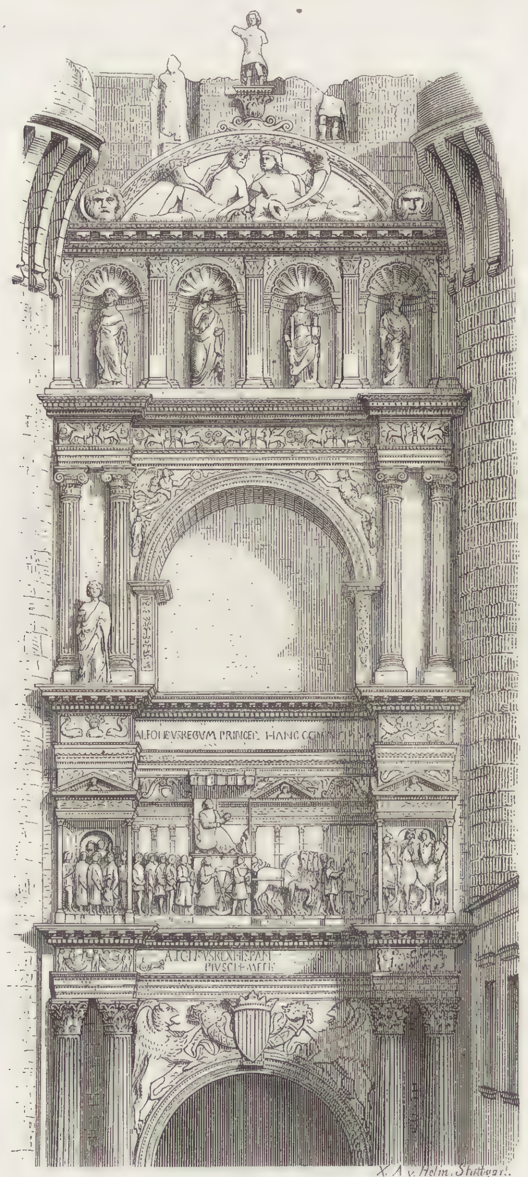


Fig. 114. Triumphbogen des Alfons zu Neapel.

schon 1448 begonnen, aber 1475 neu verdungen an Agostino von Florenz, 1481 unterbrochen (§. 39) und daher ohne Kranz-

gesimse.[1] Zu den Seiten des Thores vortretende Flügel mit Nischen; alle Ecken mit korinthischen Pilastern. — Ausser aller Linie steht der prächtige marmorne Triumphbogen des Alfons, ein weisser Hochbau zwischen zwei dunkeln Thürmen des Castello nuovo zu Neapel (Fig. 114), wahrscheinlich von einem Mailänder Pietro di Martino, das einzige Gebäude der Renaissance, welches die antiken Ordnungen im vollen Reichthum ihrer Formen prangen lässt.

Im XVI. Jahrhundert wird dem Thor eine strengere, selbst düstere Haltung gegeben und die dorische und toskanische Ord-



Fig. 115. Porta S. Zenone zu Verona.

nung in ihrer oben (§. 52) angedeuteten Verbindung mit der Rustica angewandt. Sanmicheli (1484—1559) vollendet die conventionelle Formensprache des Festungsbaues. Der Thorthurm des Mittelalters verschwindet gänzlich.

Die Thore von Padua (1517 angef.) bilden den Uebergang von der zierlichen in die strengere Art; von Falconetto sind Porta Savonarola und Porta S. Giovanni (1528 nach dem Motiv eines einthorigen Triumphbogens, aussen mit Halbsäulen, innen mit roh gelassenen Pilastern.

Sanmicheli, als Festungsbaumeister der Republik Venedig, errichtet dort das Fort S. Andrea di Lido mit der schönen

[1] Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 98. Graziani, cronaca di Perugia, archiv. stor. XVI, I, p. 605 und Matarazzo, ib. XVI, II, p. 8. Nota.

Wasserpforte und in Verona die Porta nuova, Porta S. Zeno (Fig. 115) und Porta stuppa oder del Palio. Die Composition jedesmal eigenthümlich, die Ausdrucksweise mit grosser Energie dazu gestimmt, die Halbsäulen und Pilaster bisweilen in ächter Gestalt, meist aber nach dem unrichtig verstandenen Vorbilde unfertiger Römerbauten rusticirt, während Capitäl und Fuss sammt dem Gebälke regelrecht gebildet sind. Einmischung kräftiger plastischer Elemente, Masken, Löwenköpfe etc., zumal an den Schlusssteinen; mächtige Bildung der einzelnen Keilsteine der Bogen; hie und da horizontal gewölbte Oberschwellen.

Eigentliche Missformen erst im IV. Buche des Serlio, z. B. Säulen, an welchen glatte und rusticirte Theile abwechseln. Alessi's Thor am Molo vecchio zu Genua auf der Stadtseite mit mässigen Pilastern, nach aussen höchst derb.

Bisweilen wird dem Thor eine Decoration vorgesetzt, welche mit diesem Festungsstyl nichts gemein hat. Porta S. Spirito zu Rom im Grundriss ein Kreissegment (das früheste Beispiel dieses später so viel gebrauchten Reizmittels), vom jüngern Ant. da Sangallo, unvollendet; — Porta del Popolo, angeblich von Vignola, triumphbogenartig; — Porta Pia von Michelangelo, der um 1559 Entwürfe für viele andere Thore von Rom machte;[1] componirt in der Absicht, die plastisch höchst wirksam durchgeführte Thoröffnung durch Umgebung mit kleinen Nebenfenstern, Scheinzinnen etc. möglichst gewaltig erscheinen zu lassen.

§. 110.

Die Brücken.

Brücken von unabhängiger künstlerischer Bedeutung hat erst die Zeit von 1540 bis 1580 geschaffen. — Palladio's prachtvolle Entwürfe für die Rialtobrücke zu Venedig. — Ammanati's Ponte della Trinità zu Florenz; die Formen der drei Bogen mit freiester Genialität dem Ansteigen gegen die Mitte zu anbequemt, statt der Stichbogen Halbellipsen für das Auge; die Brücke bildet ein belebtes Ganzes.

Bedeckte Brücken werden im XV. Jahrhundert wenigstens verlangt von Alberti,[2] der auch über die Engelsbrücke zu Rom im Auftrage Nicolaus V. wirklich ein Dach soll erbaut haben.[3] — Eine stattliche ziemlich frühe Bedachung hat gegenwärtig noch die Brücke des Ticino zu Pavia.

[1] Vasari XII, p. 263. — [2] De re aedific. L. VIII, c. 6. — [3] Vasari IV, p. 61, v. di Alberti.

XIII. Kapitel.

Correctionen und neue Stadtanlagen.

§. 111.

Nivellirung und Pflasterung.

Die Renaissance ist die Zeit der Correctionen im weitesten Sinne, schon weil ihre ganze Richtung auf das Regelmässige geht, sodann weil ihre monumentale Architektur ein bestimmtes Maass freien Raumes und einige Harmonie mit den umgebenden Baulichkeiten verlangt.

Die nordische Gothik in Städten, deren Vertheidigungsfähigkeit mit der Raumersparniss stieg, stellte auf enge irrationelle Plätze selbst Kirchen ersten Ranges, deren organische Vollkommenheit sich um die Umgebung gar nicht zu kümmern scheint: die italienische Theorie (z. B. Serlio L. VII et passim) verlangt dagegen vor jeder Façade wo möglich einen Platz, dessen vier Seiten der Länge derselben entsprechen.

Da jede symmetrisch angelegte Fronte auch einen ebenen Raum vor sich voraussetzt, und da bereits im XIV. Jahrhundert in Italien nicht bloss Paläste, sondern auch Häuser eine regelmässige Gestalt annehmen, so mussten die bessern Strassen nivellirt werden. Die Behauptung des Niveaus aber ist nur zu erreichen durch die Pflasterung, welche ausserdem nicht bloss dem Reinlichkeitssinn der damaligen Italiener, sondern wo möglich durch Stoff und Anordnung auch ihrem Kunstsinn entsprach.

Zahlreiche Aussagen in allen Stadt- und Fürstengeschichten. Selciare oder Salegare das Besetzen mit Flusskieseln, ammattonare mit stehenden Ziegeln; lastricare das Belegen mit Steinplatten. Florenz war am frühesten durchgängig mit stehenden Ziegeln und an allen bevorzugten Stellen mit Platten gepflastert. Sein Pflaster hat sogar eine mythische Urgeschichte.[1] Das Belegen mit Platten schon vor 1250 in Strassen, wo man früher bereits Ziegel gebraucht, Vasari I, p. 249 v. di Arnolfo, eine ziemlich übertriebene Aussage. — Der Platz am Baptisterium mit Ziegeln, via nuova mit Platten 1289 (Gaye, carteggio I, p. 418, s.). Den Mönchen von S. Spirito wird 1297 gegen ein Geschenk ein Plattenweg längs ihrer Kirche auferlegt (p. 434). Plattenwege um alle öffentlichen Gebäude und Thore beschlossen

[1] Gio. Villani I, 38.

1333 (p. 478). Der Signorenplatz doch erst 1351 ganz gepflastert, und zwar mit Ziegeln (p. 502), mit urkundlicher Angabe der Zwecke: Schönheit, Verhütung des Schlammes und des Staubes. — In Siena erhielt der halbrunde mit Ziegeln gepflasterte Platz 1513 die concentrisch zusammenlaufenden Linien von Travertinplatten.[1] — In Piacenza wurde die Piazza 1469 gepflastert mit Marmor und Ziegeln in einer Zeichnung von Vierecken.[2] Die Pflasterung von Rom erst unter Nicolaus V;[3] gründlicher durchgeführt und zwar mit Ziegeln, unter Sixtus IV.[4] Julius II. liess viele Strassen mit Ziegeln pflastern.[5] — In Venedig erhielt der Marcusplatz erst 1382 oder 1394 ein Ziegelpflaster; das jetzige Marmorpflaster jedenfalls nicht vor dem Ende des XVI. Jahrhunderts (Sansovino, Venezia, fol. 105); die Strassen waren lange nicht gepflastert und sehr schmutzig (fol. 172). — Mailand bekam sein Pflaster seit 1412,[6] und wiederum seit 1469.[7] Lodovico Moro liess ganz Vigevano pflastern.[8] — In Ferrara begann man 1417 mit der Piazza, welche, wie in der Folge die Strassen, ein Kieselpflaster erhielt.[9] Ebenso Bologna bei der grossen Correction von 1470, wo nur bevorzugte Stellen Ziegelpflaster bekamen.[10] — In Perugia wurde seit 1425 Ziegelpflaster gelegt.[11] — In Neapel führte erst der Vicekönig Pietro di Toledo seit 1532 die Pflasterung und zwar mit Ziegeln durch.[12]

§. 112.

Die Strassencorrectionen.

Schon vor dem Eintritt der Renaissance und noch mehr seither werden grosse Strassencorrectionen oft mit bedeutenden Opfern durchgeführt, theils um der Zweckmässigkeit, theils zugestandenermassen um der Schönheit willen, als deren Vorbedingung bereits die Geradlinigkeit betont wird.

Sehr auffallende Ausnahme: L. B. Alberti, de re aedificatoria L. IV, c. 5, und L. VIII, c. 6, wo zwar für Hauptstrassen die Geradlinigkeit mit Häusern von gleicher Höhe und gleichen Portiken verlangt, sonst aber aus ästhetischen wie aus praktischen Gründen der Schlangenwindung der Vorzug zuerkannt wird. (Die Stadt werde grösser scheinen, die Häuser sich all-

---

[1] Lettere sanesi III, p. 12. — [2] Annal. Placent. ap. Murat. XX, Col. 927. — [3] Platina, vitae Pontiff., p. 298. — [4] Infessura, bei Eccard. scriptores, II, Col. 1897; Corio, fol. 416. — [5] Albertini, L. III, fol. 95. — [6] Decembrio ap. Murat. XX, Col. 998. — [7] Corio Historia di Milano, fol. 414. — [8] Cagnola archiv. stor. III, p. 188. — [9] Diario ferrarese, ap. Murat. XXIV, Col. 183, 202, 245, s. — [10] Bursellis, ap. Murat. XXIII, Col. 897. — [11] Graziani cronaca, archiv. stor. XVI, I, p. 318. — [12] Vgl. dessen Leben archiv. stor. IX, p. 22.

mälig und abwechselnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Vertheidigung gegen Feinde leichter sein.) — In Florenz wird 1349 S. Romolo demolirt, damit ein freier Platz entstehe, für welchen gerade Fronten einbedungen werden.[1] — Schon 1319 theure Häuser zum Abbruch wegen Vergrösserung des Signorenplatzes angekauft.[2]

Vorzüglich im XV. Jahrhundert wetteifern die wichtigern Städte, ihre engen und krummen Strassen breit und gerade zu machen. Hemmende Vorbauten, Erker, Holzgerüste für das beliebte Arbeiten im Freien werden beinahe durchgängig abgeschafft.

In Siena eine eigene Verschönerungsbehörde, die ufficiali dell' ornato, welche die betreffenden Correctionen und Expropriationen begutachten.[3] — In Bologna 1428 die Erweiterung und Verschönerung der Piazza, 1470 die Wegräumung der hölzernen Vorbauten; 1496 wird eine Hauptstrasse, die der »Rompilger« (dergleichen es auch in andern Städten, z. B. in Piacenza gab), mit grossen Demolitionen gerade gelegt; 1497 eine andere ebenso. (Bursellis, ann. Bonon. ap. Murat. XXIII, zu den betreffenden Jahren. Die Ode des Codrus Urceus [Opera, pag. 303] de renovatione Bononiae.) — In Ferrara etwa 1480 bis 1490 gerade Strassen vom Palast zum alten Castell etc. durchgebrochen.[4] In den neuen Theilen eine Menge gerade Strassen angelegt, eine schon mit Pappeln auf beiden Seiten 1457.[5] — Wegnahme aller Vorbauten in Perugia 1426; — in Mailand und Pavia unter Lodovico Moro (um 1490, vgl. §. 163.) — Für Städte der Gewaltherrscher wird dieselbe als unvermeidlich dargestellt von Alberti, de re aedificatoria L. V, c. 1, weil von Erkern u. dgl. aus die Gegenwehr gegen die Soldaten zu leicht wäre. — Hippias der Pisistratide nahm zwar den Athenern die Vorbauten weg, aber um ihnen dieselben wieder theuer zu verkaufen. — Der Umbau von ganzen Quartieren in Mantua 1526 bis 1546 unter Leitung des mit grösster Vollmacht ausgerüsteten Giulio Romano.[6] (Beiläufig: ein frühes florentinisches Staatsverbot gegen Strohdächer in einem Landstädtchen 1367; Gaye carteggio I, p. 518.)

§. 113.

Schicksal der Gassenhalle.

Den Gewaltherrschern, die in Strassen bisweilen Kämpfe liefern mussten oder wenigstens häufig ihre Soldaten durch-

---

[1] Gaye, carteggio I, p. 499. — [2] Ib. p. 456. — [3] Milanesi II, p. 337, s., 345. Vgl. 353. — [4] Tito Strozza, Aeolosticha, p. 188, 199. — [5] Diario ferrarese, ap. Murat. XXIV, Col. 202. — [6] Vasari X, p. 109, s., v. di Giulio.

marschiren liessen, waren ausser den Vorbauten aller Art besonders die Strassenhallen zuwider, welche früher in mehreren Städten vorgeherrscht haben müssen, wo sie jetzt nicht mehr sind. Rom und Neapel haben aus politischem Grunde keinen Hallenbau.

Als König Ferrante von Neapel 1476 Sixtus IV. besuchte, machte er dem Papste begreiflich, er könne sich nie wahrhaft als Herrn von Rom fühlen, so lange die engen Strassen, die Erker und die Portiken vorhanden seien. Zunächst unter dem Vorwande der Pflasterung begann 1480 deren Demolition. [1] Sixtus widmete der Sache den grössten persönlichen Eifer und sparte auch die Gewaltthaten nicht. [2]

Frühere Correctionen von Rom unter Nicolaus V., der u. a. durch Demolitionen den Platz an der Engelsbrücke schuf, nachdem beim Jubileum von 1450 Hunderte von Menschen darauf erdrückt worden waren. Sixtus IV. baute Ponte Sisto u. a., um bei Jubileen den Rückstrom der Pilger auf diesen Weg zu leiten. — Pius II. benützte in Viterbo 1462 den Anlass seiner prächtigen Frohnleichnamsfeier (§. 187), um in der Hauptstrasse alle Vorbauten und Erker zu zerstören, »dem öffentlichen Besitz, was ihm entzogen war, zurückzuerstatten.« [3] — Später corrigirte Clemens VII. in Rom sehr rücksichtslos und ohne Vergütung an die Beeinträchtigten. [4]

In Neapel waren auch nach Ferrante noch manche Portiken übrig, darunter antike, grottenähnliche, wo sich Räuber und Mörder aufhielten. Dieses Alles, sammt den noch vorhandenen, ebenfalls polizeilich gefährlichen Vorbauten liess der Vicekönig Toledo seit 1532 zerstören. [5] — Wie zur Schadloshaltung thürmt der neapolitanische Philosoph Campanella in seiner »Sonnenstadt« Hallen auf Hallen. — Landstädte mochten ihre Portiken behaupten, während Residenzen sie verloren.

§. 114.

Der Platz in monumentalem Sinne.

Von grössern neuen Gesammtanlagen oder Umbauten kommen zunächst die Piazze in Betracht, welche vielleicht seit dem Alterthum die Stelle des Forums der betreffenden Stadt eingenommen und sowohl durch ihre Hallen als durch die anstossende Kirche (oder Hauptkirche) an dessen Portiken und Tempel er-

[1] Infessura, bei Eccard, scriptores II, Col. 1897, 1900. — [2] Jac. Volaterran. bei Murat. XXIII, Col. 166, 185. Senarega, bei Murat. XXIV. — [3] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 924, 1064. — [4] Varchi, stor. fiorent. I, p. 45. Paul. Jovii vita Pomp. Columnae. — [5] S. dessen Leben, archiv. stor. IX, p. 18.

innert hatten. Auch für Plätze zweiten Ranges und für Märkte wurde eine schöne und regelmässige Ausstattung wenigstens erstrebt. Das Vermiethen der Locale hinter den Hallen galt auch für den Staat, wenn er Eigenthümer war, nicht als etwas Unehrenhaftes.

In Venedig hatte der Marcusplatz um 1490 gegenüber den alten Procurazien ein ähnliches Hallengebäude und in beiden waren die Erdgeschosse als Buden vermiethet. An der Piazzetta ging, dem Dogenpalast gegenüber, ebenfalls eine Halle hin, welche das Erdgeschoss von Buden und Gasthöfen bildete. Schwerer zu entschuldigen ist, dass auch die obere Halle des Dogenpalastes dem Kram überlassen war.[1] Selbst um die beiden Säulen herum hatten sich Buden und Aergeres angenistet; erst 1529 wurde diess Alles entfernt und der Blick gegen das Wasser frei gemacht.[2] Das Project eines prachtvollen Hallenplatzes als Centrum des grossen, systematisch neu anzulegenden Handelsquartiers am Rialto, Vasari IX, 162, ss., v. di Fra Giocondo; statt seines Planes später die einfachern Bauten des Scarpagnino und Sansovino. — Wie sehr die Piazza als Verkaufsort aufgefasst wird, zeigt Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1179, welcher die Plätze von Padua nach der Zahl ihrer Buden classificirt.

In Florenz gestaltete sich der Annunziatenplatz erst im Laufe der Zeit symmetrisch, indem zu Brunellesco's Halle der Innocenti ein Gegenstück durch Antonio da Sangallo d. ä. erbaut wurde; die äussere Vorhalle der Kirche selbst, welche die Hauptfronte des Platzes bildet, ist erst seit 1600 hinzugefügt. Breite der einmündenden Strassen nöthigte hier zur Errichtung von lauter einzelnen Hallen. Anders mag Michelangelo gedacht haben, als er Cosimo I. anrieth, das riesige Motiv der Loggia de' Lanzi um den ganzen Signorenplatz herumzuführen.[3] Man hätte dadurch alle Strassenzugänge ebenfalls überwölbt.

Die Anlage eines Platzes zu Gunsten des Anblickes eines Gebäudes wurde in Florenz wenigstens frühe erstrebt; Vasari III, p. 237, v. di Brunellesco, welcher zwischen dem Chor von S. Spirito und dem Arno einen Platz verlangte. (Aehnliches vgl. bei Milanesi II, p. 225 für eine Capelle zu Siena 1444.) Der Florentiner Alberti nimmt (L. VIII, c. 6) das Recept zu seinem Forum aus Vitruv und verlangt für dessen Eingänge Triumphbogen. (Ueber die von Nicolaus V. 1451 schön umgebaute Piazza von Fabriano, vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 929.)

---

[1] Sabellicus, de situ venetae urbis, fol. 89, s. — [2] Vasari XIII, p. 83, v. di Jac. Sansovino; — Sansovino, Venezia, fol. 116. — [3] Vasari II, 130, Nota, v. di Orcagna.

Die Piazza von Parma, wo in bürgerlichen Unruhen derjenige als Sieger galt, welcher sie inne hatte, wird desshalb 1478 von dem mailändischen Gouverneur von Neuem mit Mauern, Thoren und Wachen versehen.[1]

In Siena wollte man 1508 die halbrunde Piazza mit einer ringsum laufenden Halle versehen.[2] — Unter den Bauten des Lodovico Moro wird die »bella et ornata piazza« zu Vigevano gerühmt.[3]

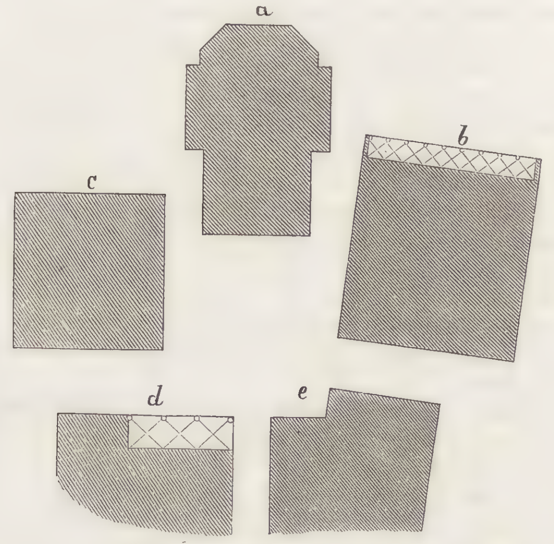


Fig. 116. Situationsplan zu Pienza. (L.)
a. Kathedrale. b. Pal. Piccolomini. c. Vescovato. d. Pal. Pubblico. e. Privatpalast.

§. 115.

Neue Städte und Quartiere.

Neue Anlagen von Städten kommen zwar selten vor, beschäftigten aber doch als Gedankenbilder die berühmtesten Theoretiker. (Alberti, bes. de re aedificatoria, L. IV, c. 5, ss. L. VIII, c. 6, ss.; — Francesco di Giorgio, im Auszug bei Della Valle, lettere sanesi III, p. 112.)

In den vielen Aufzeichnungen über den Umbau von Corsignano zur Stadt Pienza (Fig. 116) durch Pius II. (§. 8, 91) werden zwar die einzelnen Hauptgebäude genannt, doch bleibt die Anlage der Stadt als solcher ohne Anschauung unklar. Der Neubau von Ostia durch Cardinal Estouteville unter Sixtus IV.

---

[1] Diarium Parmense, bei Murat. XXII, Col. 282, 296. — [2] Gaye II. p. 482. Milanesi III, p. 307. — [3] Cagnola, archiv. stor. III, p. 188.

»mit neuen Strassen und Häusern zu Zier und Nutzen,« vitae Papar. l. c. Col. 1064.

In den sehr bedeutenden neuen Quartieren von Ferrara (§. 112), welche unter Herzog Ercole I. (st. 1505) entstanden, herrscht der geradlinige Bau, wo möglich mit Schneidungen in rechten Winkeln. Zum Jahre 1497 wird angemerkt, dass die Bauten hinter dem Anwachsen der Bevölkerung zurückblieben, dass keine Häuser mehr zu vermiethen waren.

Die bedeutendste Gesammtanlage von künstlerischem Werthe im XVI. Jahrhundert war die Veste Castro, welche der Sohn Pauls III., Pierluigi Farnese, durch Ant. Sangallo d. J. (st. 1546) ausführen liess. Bei der Demolition des Ortes 1649 ging zwar Alles zu Grunde, allein die Zeichnungen des Meisters sind noch in Florenz vorhanden. Deren Verzeichniss: Vasari X, p. 55 s., v. di Sangallo, commentario: eine herzogliche Behausung (osteria), Wohnungen und Paläste für Gefolge und Hauptleute, wie es scheint, meist mit Hallen; eine Kirche mit Kloster, ein Münzgebäude etc. Ob von damaligen Festungen irgendwo die ganze Anlage kenntlich erhalten? — Palma nuova ist erst von 1593.

Von dem gewaltigen Plan Nicolaus V., welcher in Rom den ganzen Borgo von der Engelsbrücke an sammt S. Peter und dem Vatican völlig neu bauen wollte, ist dagegen nur eine gleichzeitige Beschreibung erhalten; Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 931 ss. (Leben des Nicolaus von Giannozzo Mannetti), wovon Vasari IV, p. 222, s. v. di Rossellino nur ein Auszug ist. Der neue Borgo als Wohnung aller derer, welche irgend zur Curie gehörten, sollte aus drei parallelen Hallengassen bestehen, sämmtlich auf einen grossen Platz vor S. Peter ausmündend; die mittlere sollte auf die Hauptpforte der Kirche gerichtet sein, diejenige links auf die Gegend des (damals noch seitwärts stehenden) Obelisken, diejenige rechts auf die Porta palatina des Vaticans. Letzterer, sowie die Vorbauten von S. Peter verrathen eine sich steigernde Pracht, von welcher hier Rechenschaft zu geben unmöglich ist. Für einen Architekten von Phantasie ein lohnendes Thema zum Restauriren. (Theatrum bedeutet hier eine Loggia oder offene Halle, coenaculum einen Saal überhaupt. Nach einer andern Ansicht sollte der Obelisk bereits auf die Hauptaxe von S. Peter versetzt werden.)

XIV. Kapitel.

Die Villen.

§. 116.

Gattungen der Villen.

Die Villen haben in Italien eine frühere und stets grössere Bedeutung gehabt als im übrigen Europa, und Florenz geht wiederum dem ganzen übrigen Italien voran.

Vgl. Cultur der Renaissance S. 399. — Giov. Villani XI, c. 93 z. J. 1338: auf dem Lande baute, wer es irgend vermochte, die Villen auf einmal reicher und schöner als selbst die Wohnungen in der Stadt, so dass Fremde schon drei Miglien vorher glaubten, sie seien in Florenz angelangt. Man hielt allerdings solche Verschwender einstweilen für »thörichte Leute.« Gegen Ende des XV. Jahrhunderts hatten auch die Peruginer schönere Villen als Stadtwohnungen.[1]

Frühe werden unterschieden das eigentliche Landhaus zum längern Aufenthalt und zur Oekonomie — und die Villa suburbana, das Lusthaus vor der Stadt oder in der Vorstadt, zu flüchtigerem Aufenthalt, doch in der Regel noch zum Uebernachten eingerichtet. Ueber beides äussert sich die Theorie. Wenn aber auch ihre Requisite verschieden waren, so mussten sie sich doch in ihren Kunstformen mannigfach begegnen.

Leon Battista Alberti, vielleicht der wahre Verfasser jenes Tractates vom Hauswesen, welcher unter Pandolfini's Namen u. a. das Landleben so sehr preist, gibt de re aedificatoria L. V, c. 15—17 das Bild der Villa u. L. IX, c. 2—4 das der Villa suburbana. Für erstere bleibt er indess beim blossen Programm, bei der Aufzählung der Räume, die sich um einen allgemeinen Sinus oder Mittelraum herum gruppiren sollen. Da auf dem Lande kein Grund für den Hochbau vorhanden, so ist alles als Ein Erdgeschoss gedacht. Das Einzelne zum Theil nach Vitruv und den Scriptores rei rusticae.

Das vorstädtische Lusthaus, dessen wesentlicher Werth nur auf der Kunstform beruhen kann, soll laut Alberti heiter und einladend gestaltet und auf sanftem Abhang gelegen sein; Durchsichtigkeit; Alles voll Licht und Luft; arrideant omnia; Abwechselung von quadratischen Räumen mit runden und wiederum

---

[1] Matarazzo, archiv. stor. XVI, II, p. 8.

mit eckigen und mit gemischten, aus runden und geraden Linien; eine innere Verbindungshalle, sinus interior, um welche Alles herum gruppirt zu denken ist, Alles mit Einem Niveau, bloss Erdgeschoss; conclavia = Zimmer, coenacula = Säle. Als malerischer Wandschmuck werden Landschaften mit bucolischer oder Genrestaffage empfohlen.

Die Abwechselung der Räume auch bei Sannazar. eleg. L. III, 3, de exstruenda domo 1496—1501: »Jungantur longis quadrata, obliqua rotundis.« Den mittlern Sinus denkt er sich bereits oval oder auch rund:

> Aedibus in mediis parvi sinus amphitheatri
> Visendas regum praebaet historias.

Die Villa, welche Sannazaro dann wirklich am Posilippo baute, wurde während der folgenden Kriege von den Spaniern unter Philibert von Oranien verwüstet. Sannazar, darob schwer erkrankt, hatte 1530 noch die Freude zu vernehmen, dass Philibert umgekommen sei, und erklärte, dass er nunmehr gerne sterbe, da der den Musen feindliche Barbar seinen Lohn erhalten habe.[1]

Die Villenprojecte im VII. Buche des Serlio, soweit sie als Villae suburbanae zu fassen sind, bilden lauter abgeschlossene Einzelräume, deren Verbindung fast nur durch diesen mittlern Sinus oder Saal geschieht; dieser rund, oval, achteckig oder viereckig, bereits mit einer Lanternina auf der Mitte. Ist der Saal oblong, so stehen sich an den beiden Langseiten in der Mitte Buffet und Kamin gegenüber. Was zur Bedienung gehört, im Kellergeschoss; Vorräthe etwa in einem verhehlten Obergeschoss mit Luken; die Einstöckigkeit dem Scheine nach immer noch streng durchgeführt, thatsächlich die kleinern Räume häufig halbirt. Bisweilen die einzelnen Theile sehr absichtlich von einander isolirt und selbst mit dem mittlern Saal nur durch Gänge etc. zusammenhängend.

Noch Palladio und Scamozzi (architettura, L. III) halten den grossen Mittelraum fest und charakterisiren ihn nach aussen bisweilen als Kuppel; Steigerung der Aufgabe durch Zweistöckigkeit und Treppen.

Dagegen die römischen Baumeister sowohl der besten als der sinkenden Zeit componiren den Bau als Oblongum, so dass etwa eine vordere und eine hintere Halle parallel laufen und kein Centralraum entsteht.

---

[1] Paul. Jov. Elogia sub. Sannazario.

§. 117.

Weitere Theorie des Villenbaues.

Im Ganzen wird besonders die Villa suburbana als wesentlicher Phantasiebau die verschiedensten Formen annehmen. Ihre Räume haben nur den Zweck, eine angenehme oder hohe Stimmung zu erregen; unvermeidlich wird sich sowohl beim Bauherrn als beim Architekten neben dem Originellen auch das Grillenhafte und Extravagante einfinden.

Im VII. Buche des Serlio p. 28 der berüchtigte Plan einer Villa in Gestalt einer Windmühle; p. 42 das Geständniss, man müsse sich vor dem allgemeinen Brauch durch neue Erfindungen zu retten suchen; runde, ja sogar ovale Villenhöfe mit Pfeilerhallen p. 27, p. 250. (Vgl. §. 120 die Caprarola). Andere Thorheiten p. 38 etc. Die Ueberzeugung, dass auf dem Lande überhaupt Licenzen gestattet seien, die man sich »in luogo civile e nobile« nicht erlauben würde, p. 16.

Den äussern Anblick charakterisirt vorzüglich im Gegensatz zur Stadtwohnung die Oeffnung nach aussen in Gestalt von Hallen, als sichtbarer Ausdruck der Liebe zum Freien, des Einladenden und Luftigen; zugleich der stärkste Gegensatz zu nordischen Landsitzen.

Serlio VII, p. 46: »Auf dem Lande sind Hallen sehr viel schöner anzusehen, als (geschlossene) Façaden; es liegt ein stärkerer Reiz (più diletto) darin, das Auge in das Dunkel zwischen den Bogen eindringen zu lassen, als eine Wand zu bewundern, wo der Blick nicht mehr weiter kann.« Den stärksten Eindruck des Einladenden erreicht die Architektur auch mit einem, ohne Zweifel von Thermen entlehnten Motiv: der grossen, einwärts tretenden halbrunden Nische. Bramante allein gebrauchte dasselbe und zwar nicht an einer Villa, sondern als hintere Schlussform seines grossen vaticanischen Hofes und Gartens (Giardino della Pigna). Aber Pietro da Cortona entlehnte dasselbe mit voller Absicht anderthalb Jahrhunderte später für die Façade seiner Villa Sacchetti, genannt il Pigneto.

Von selbst fällt nun auch die Einheit des Motivs hinweg, welche an den Stadtpalästen, wenigstens der ältern toscanischen Schule, das höchste Gesetz ist. Selbst die Symmetrie wird bisweilen preisgegeben.

Die Villa hat keine eigentliche Hauptfaçade, da sie frei zu stehen censirt ist; an jeder ihrer Seiten oder an irgend einer derselben wird die Halle entweder die Mitte zwischen zwei vortretenden Flanken einnehmen oder sogar unter Aufhebung der Symmetrie mit verschiedenen Baukörpern zusammengruppirt sein. Sehr frühe muss schon der Thurm als Ueberbleibsel des Schloss-

baues und seiner Zwecke sich an der Villa festgesetzt haben; er bleibt ein irrationelles Element, wenn man ihn nicht verdoppelt oder vervierfacht.

Indess hat die Renaissance niemals mit dem Unsymmetrischen als mit einem malerischen Element cokettirt, sondern dessen immer nur so viel mitgegeben, als unvermeidlich war.

Wesshalb es denn auch immer richtig wirkt. Den höchsten Entscheid hierüber gibt nicht die Theorie, welche in diesen Dingen gänzlich schweigt, sondern ein Denkmal der höchsten

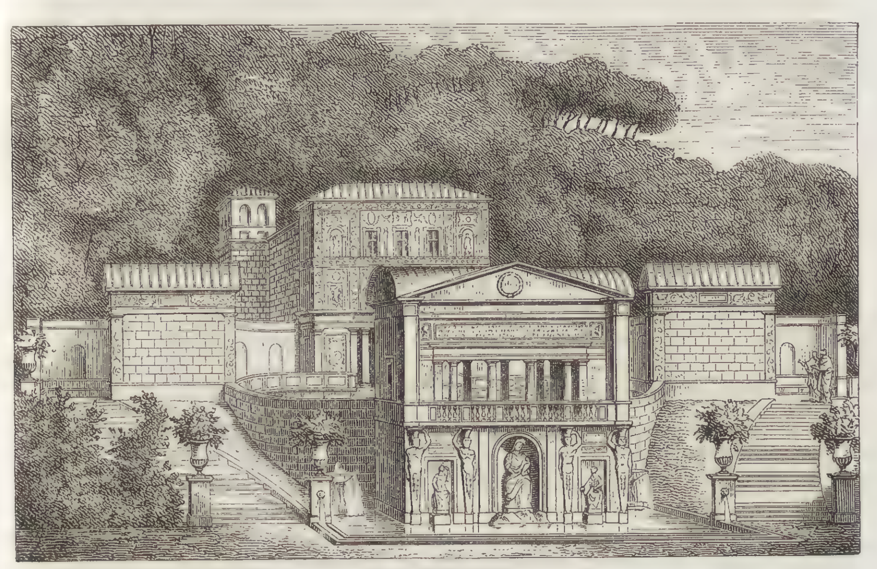


Fig. 117. Villa Pia.

Zierlichkeit, wie die Villa Pia (von Pirro Ligorio im vaticanischen Garten.) Diesem sonst streng symmetrischen Bau ist der Thurm hinten links beigegeben, als hätte es nur noch eines letzten Klanges bedurft, um den Eindruck holder Zufälligkeit über das Ganze zu verbreiten. (Fig. 117.) Rechts ein besonderer Anbau für die Treppe, dem Auge beinahe entzogen.

Bisweilen werden die besondern Bedingungen der Lage auch die Unsymmetrie zur Folge gehabt haben. Vgl. die unklare, aber vielversprechende Beschreibung der in den Comersee hinausgebauten (jetzt unsers Wissens verschwundenen) Villa des Giovio (Paul. Jov. Elegia literaria, Musei descriptio). Der Hauptsaal mit Oberlicht von allen Seiten enthielt seine berühmte Porträtsammlung.

§. 118.

Villen der Frührenaissance.

Wie zeitlich, so werden auch im Styl die Florentiner allen übrigen Erbauern von Villen vorangegangen sein. Die freiwilligen Demolitionen von 1529 vor der spanischen Belagerung haben in weitem Umkreise das Beste zernichtet. Vielleicht ergeben die baulichen Hintergründe der Fresken des Benozzo Gozzoli (Campo santo zu Pisa) einige ergänzende Ideen, hie und da auch die Intarsien der Chorstühle, welche so viele Ansichten von Phantasiegebäuden enthalten. Das Wenige aus dem XV. Jahrhundert noch Vorhandene mehr oder weniger umgebaut; Villa Michelozzi oder Bellosguardo hat noch die untere Halle und den Thurm; über andere Bauten Michelozzo's, Villa Mozzi, Villa Ricasoli zu Fiesole, sowie über die mediceischen Villen Cafaggiuolo (noch schlossartig), Trebbio und Careggi vgl. Vasari III, p. 280, Note, v. di Michelozzo et XI, p. 60, v. di Puntormo. Villa Mozzi, an steilem Abhang, enthielt unten die Oekonomieräume, oben die Säle, Wohngemächer und besondere Räume für Bücher und Musik.

In grösserm und freierm Styl, für Lorenzo magnifico: Poggio a Cajano, von Giuliano da Sangallo mit einem grossen Saal, dessen Tonnengewölbe erst dann gestattet wurde, als der Architekt in seinem eigenen Hause zu Florenz ein ähnliches errichtet hatte.[1]

Nach 1481, für Alfonso, Kronprinzen von Neapel, baute Giuliano da Majano das einfach schöne Poggio reale, Vasari IV, p. 3, v. di G. da Maiano u. p. 12. Comment., welches besonders auch durch die Vexierwasser im Hof berühmt war; jetzt von der Erde verschwunden und nur noch durch die flüchtige Abbildung bei Serlio L. III, p. 121 bekannt, wo Durchschnitt und Grundriss nicht ganz stimmen und die Aussenhallen hinzugedichtet sind. Das Gebäude bestand bloss aus zwei Stockwerken von Hallen um einen quadratischen Hof und aus 24 kleinen Zimmern, welche an den Ecken, je drei oben und drei unten, angebracht waren, ein sehr durchsichtiges, auf Schatten und Zugluft berechnetes Ganzes.

Von den Villen nichtflorentinischer Baumeister des XV. und des beginnenden XVI. Jahrhunderts ist das Meiste untergegangen oder schwer entstellt.

Die Magliana bei Rom, schon unter Sixtus IV. vorhanden, von Innocenz VIII. umgebaut und ausgeschmückt.[2] Es war das

---

[1] Vasari VII, p. 212, v. di Giul. Sangallo. — [2] Infessura bei Eccard, scriptores II, Col. 1948, 2007, 2010.

gewöhnliche Ziel der Landpartieen des Innocenz. Derselbe liess Belvedere am Vatican als einen Erholungsort mit einem Aufwand von 60,000 Ducaten bauen,[1] wovon noch der kleine achteckige Hof (Fig. 118) und die jetzt s. g. Galeria delle Statue (ehemals eine gegen die Landschaft offene Halle) stark verändert vorhanden sind. (Nach Platner wäre der Hof erst unter Julius II. durch Bramante erbaut.)

In Ferrara scheint schon Herzog Borso (1450—1471) mehrere kleine Landhäuser gebaut zu haben, deren Abbildung in den Fresken des Pal. Schifanoja zu erkennen sein dürfte. Alfonso I. (1505—1534) baute auf einer Insel des Po Belvedere mit dichtschattigem Park und Gehegen fremder Thiere, und auf der andern Seite der Stadt, an die mit mächtigen Bäumen besetzten Wälle gelehnt, Montana mit Malereien und springenden Wassern, Beides mediocria aedificia, die bei jedem Krieg aufgeopfert werden konnten.

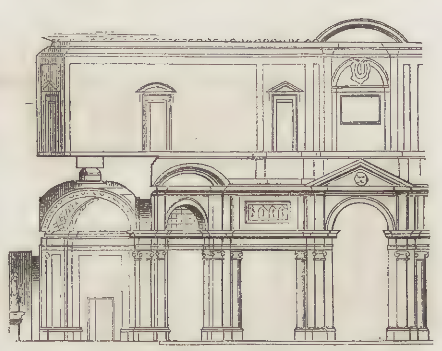


Fig. 118. Cortile ottagono di Belvedere. (Nohl.)

Wie viel von dem Palazzino della viola in Bologna (erbaut von Giovanni II. Bentivoglio vor 1506, später von Innocenzo da Imola mit mythologischen Fresken geschmückt) noch erhalten, ist mir nicht bekannt.[2]

§. 119.
Villen der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert wird vorzüglich die Villa suburbana ein Gegenstand der grössten und edelsten künstlerischen Anstrengung; es entstehen eine Reihe von Denkmälern, voll der anmuthigsten Phantasie ohne Phantastik.

Für die Vignen der Cardinäle um 1500, gewiss Anlagen, welche für die Kunst maassgebend wurden, haben wir nicht viel mehr als die oberflächliche Aufzählung bei Albertini,[3] wo sie mit den Palästen zusammengeworfen sind.

Die Farnesina des Baldassare Peruzzi (1509 für Agostino Chigi erbaut) »non murato, ma veramente nato.«[4] Noch ohne

---

[1] Ib. Col. 2007. — [2] Vgl. (Bianconi) Guida di Bologna, p. 16. — [3] De mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 89, s. — [4] Vasari VIII, p. 22, v. di Peruzzi.

Rafaels Fresken in einer Schrift vom Januar 1512 gepriesen: »Suburbanum Augustini Chisii, per Blosium Palladium,« citirt in den Anecdota literaria II, p. 172. Die einfachste Anlage, unten vorherrschend Hallen verschiedenen Charakters, oben Säle; das Aeussere auf einfarbige Bemalung berechnet und auch ohne dieselbe vollkommen.

Villa Madama, am Fusse des Monte Mario bei Rom, eigentlich la vigna de' Medici, entworfen von Rafael in seinen letzten Jahren für Cardinal Giulio Medici (später Papst Clemens VII.), fragmentarisch ausgeführt von Giulio Romano; die echte Façade sammt Grundriss bei Serlio, L. III, Fol. 120, vgl.



Fig. 119. Villa bei Florenz. (J. Stadler.)

Fol. 131, dem ausgeführten Bau unendlich überlegen, unten neben der dreibogigen Halle nur noch eine Nische auf jeder Seite; ein Obergeschoss von drei Fenstern und zwei Nischen; die Pilaster unten ionisch, oben korinthisch; das Innere der Halle, selbst abgesehen von den Decorationen von wunderbar reichem Anblick durch grosse Nischen und Abwechselung aller Gewölbegattungen; auf der Rückseite Ansätze eines sonderbaren runden Hofes.

Nahe mit dem echten Entwurf dieser Villa verwandt: Falconetto's Gartenhalle mit Saal darüber, im Hof des Pal. Giustiniano zu Padua, erbaut für Luigi Cornaro, zu dem §. 108 erwähnten Bau im rechten Winkel stehend (datirt 1523). Unten fünf offene Bogen, oben fünf Fenster, das Aeussere, wie die reiche Decoration des Innern (§. 176) durchaus edel.

In Florenz Via Gualfonda, das Lusthaus Strozzi-Ridolfi, jetzt Stiozzi, von Baccio d'Agnolo, dem Meister der edlern

Häuserbaukunst (§. 92), absichtlich unregelmässig, mit Säulenhof, Nebenhof, Gartenhalle und Thurm.

Diese unregelmässige Anlage, und damit grossen malerischen Reiz haben denn auch die kleinen Vignen und Bauernhäuser bei Florenz. (Fig. 119 — 121.) Eine nach Süden schauende Loggia, die zum Trocknen der Früchte bestimmt ist, ein als Taubenhaus dienender Thurm, von welchem man zugleich die Arbeiten auf dem Felde übersehen kann, in Verbindung mit wenigen bescheidenen Wohnräumen sind die Elemente dieser oft durch die Anmuth der Lage und die naive Benutzung des Terrains anziehenden Gebäude. [1]



Fig. 120. Vigna bei Florenz. (J. Stadler.)

Villa Lante in Rom, auf einem Vorsprung des Janiculus, von Giulio Romano (vor 1524), gegenwärtig unzugänglich und durch Abbildungen nur ungenügend bekannt. [2]

Palazzo del Te in Mantua, begonnen von demselben vor 1527, für Herzog Federigo Gonzaga, welcher zuerst nur ein Absteigequartier in der Nähe seiner berühmten Stuterei verlangte; nur ein Erdgeschoss mit Mezzanin, mit dorischer Ordnung und starker Anwendung von Rustica, wodurch ohne Zweifel der Zusammenhang mit dem landwirthschaftlichen Institut charakterisirt werden sollte; übrigens in Ermangelung der Steine Alles Backsteinbau mit Bewurf. In der Folge liess sich der Herzog bewegen, das Gebäude vierseitig um einen Hof herumführen zu lassen, hinten gegen den Garten eine offene Loggia auf gekup-

---

[1] Wir verdanken die beigegebenen Abbildungen der Güte unseres Freundes, des Herrn Julius Stadler von Zürich. — [2] Vasari X, p. 97, v. di Giulio.

pelten Säulen; innen reich durchgeführter Schmuck von Fresken und Stuccaturen. Verhängnissvoll als erster monumentaler Bau in unechtem Stoff, während der reine Backstein zu Gebote gestanden hätte, — und als Beispiel der Anwendung der Rustica als vermeintlichen Ausdruckes des Ländlichen.

Marmirolo, welches Giulio ebenfalls baute, nachdem bereits 1523 ein Plan von Michelangelo eingereicht worden war, [1] ist von der Erde verschwunden. Ebenso die »Soranza« des Sanmicheli unweit Castelfranco, welche damals als die vollkommenste Villa weit und breit galt. [2] Wie viel von Monte Imperiale bei Pesaro noch vorhanden, weiss ich nicht zu sagen: Erbaut von



Fig. 121. Villa Covacchia bei Castello. (J. Stadler.)

Girol. Genga (vor 1528?) für Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino, »piena di camere, di colonnati e di cortili, di loggie, di fontane e di amenissimi giardini«, ehemals von allen reisenden Fürsten besucht. [3]

Zu Cricoli bei Vicenza (§. 12) die Villa des Hauses Trissino; nach dem Plan des Gründers Giov. Giorgio Trissino; eine Façade ganz ähnlich der ächten von Villa Madama, aber zwischen zwei vortretende (ältere?) Thürme eingeschlossen. [4]

Das ästhetische Gesetz der Villenbaukunst der goldenen Zeit wird sich erst dann vollständig erkennen lassen, wenn die betreffenden Reste in ganz Italien aufgesucht und im Zusammen-

---

[1] Vasari XII, p. 361, im Comment. zu v. di Michelangelo und Gaye, carteggio II, p. 154. — [2] Vasari XI, p. 126, v. di Sanmicheli. — [3] Vasari XI, p. 90, v. di Genga. — [4] Il forestiere istruito etc. di Vicenza, Tav. 33.

hang studirt sein werden. Eine Aufnahme z. B. der um Siena zerstreuten Villen, welche ganz oder theilweise von Peruzzi herrühren, fehlt noch.

§. 120.
Villen der Nachblüthe.

Unter den Villen der Zeit von 1540—1580 sind die namhaftesten eigentliche Landsitze und daher für zahlreiche Dienerschaft eingerichtet. Schon zeigt sich hie und da öde Weitläufigkeit oder auch der Styl von Stadtpalästen statt freier ländlicher Anmuth. Einzelne kleinere Casino's gehören jedoch noch zum Besten.

Das riesige Fünfeck Caprarola, die Burg der Farnesen, einige Stunden von Rom, von Vignola, der sich hier einer Form der modernen Fortification fügte. Mächtige Rampentreppen, Gräben, fünf Basteien, darüber der Hauptbau von zwei Ordnungen, mit mächtiger offener Pfeilerloggia auf der einen Seite. Innen ein grosser runder Hof mit Pfeilerhallen.[1] Demselben Vignola wird die bedeutendste erhaltene Villa suburbana, die Villa di Papa Giulio (III) bei Rom (um 1550) zugeschrieben. (Antheil Vasari's, Michelangelo's, Ammanati's und des Papstes selbst.) Am Palast der Vorderbau werthlos, die halbrunde Hofhalle von zweifelhaftem Effect; die jenseits des Hofes folgende zweite Halle und der das ganze schliessende vertiefte Brunnenhof mit noch tieferm Grottenbau von zierlicher malerischer Wirkung, doch schon mit gesuchter Abwechslung der Motive. — An Villa d'Este zu Tivoli (1549) der Palast gross und unbedeutend. (Fig. 123.)

Von den Villen Cosimo's I. Medici die von Castello bei Florenz laut allgemeinem Urtheil noch jetzt bedeutend (von Tribolo); Pratolino im Apennin hauptsächlich durch Gärten und Wasser berühmt.

In und um Genua ist oder war das Beste von Galeazzo Alessi (1500—1572); der abscheulich umgebaute Pal. Sauli (Fig. 112 auf S. 176) war eine Art vorstädtischer Villa, ebenso die noch wohlerhaltene Villa Pallavicini, deren Aeusseres noch der vorhergehenden Periode Ehre machen würde; — die meisten Villen dieser Zeit verfallend oder umgebaut; — von Alessi auch das Schloss Castiglione am See von Perugia.

Von den Villen Palladio's ist eine V. suburbana die berühmte Rotonda Capra bei Vicenza (Fig. 122); die meisten übrigen sind grosse regelmässige Landsitze in der Mitte ihrer Oekonomiebauten emporragend und oft von sehr schöner An-

---

[1] Vasari XII, p. 133, v. di T. Zucchero.

lage; nur darin verkannte Palladio die wahre Kunstform der Villa, dass er nicht immer die Façade selbst unten als Loggia öffnete, sondern vor die geschlossene Mauer einen Tempelportikus selbst mit Giebel treten liess; und auch, wo die Façade selbst sich öffnet, entsteht statt einer echten Loggienform meist wieder eine Tempelhalle, sogar zweistöckig mit Giebel.

Von den Casino's dieser Zeit hat die Palazzina in Ferrara noch einen Schimmer der ehemaligen Grazie, dagegen ist die Villa Pia (§. 117) im grossen vaticanischen Garten, von Pirro Ligorio um 1560 vollständig erhalten: an einer ovalen Terrasse hinten das Gebäude selbst, vorn ein Vorpavillon mit Unterbau, an den beiden Rundenden kleine Eingangshallen; das Ganze berechnet auf Stuccaturen, Brunnen und bestimmte vegetabilische Umgebung; letztere allein fehlt. (Fig. 117 auf S. 193.)



Fig. 122. La Rotonda bei Vicenza.

§. 121.
Villen der Barockzeit.

In der Barockzeit von 1580 an wurde Rom und Umgebung die wichtigste Stätte für die weitere Ausbildung der Landvilla sowohl als der Villa suburbana. Die erstere fügt sich im Detail den mürrischen Formen des damaligen Stadtpalastes, rettet sich jedoch die Loggia als Hauptmotiv. (Fig. 123.) Die letztere, im Grundplan jetzt oft vorzüglich schön und als Vergnügungsaufenthalt mit luftigen Hallen und bequemen Treppen mustergültig, dringt doch ebenfalls nirgends mehr zu einem reinen Ausdruck in den Formen durch. Rustica und gleichgültige Mauereinfassungen aller Art contrastiren mit den eingesetzten antiken Reliefs, dem speziellen Luxus von Rom. Grösseren Villen entsprechen jetzt besonders kleine Casino's auf anderm Niveau, aber derselben Axe.

Einflussreiche Landvillen: V. Aldobrandini und Mondragone bei Frascati. Für die Villa suburbana: V. Montalto-Negroni (seit Sixtus V.) mit Hauptbau und Casino, letzteres von Domenichino, V. Borghese, V. Mattei, V. Medici (Fig. 124) u. s. w.

§. 122.

Bäder.

In den Villen gewannen auch die Vorrichtungen zum Baden hie und da eine künstlerische Gestalt. Dahin gehört wohl die

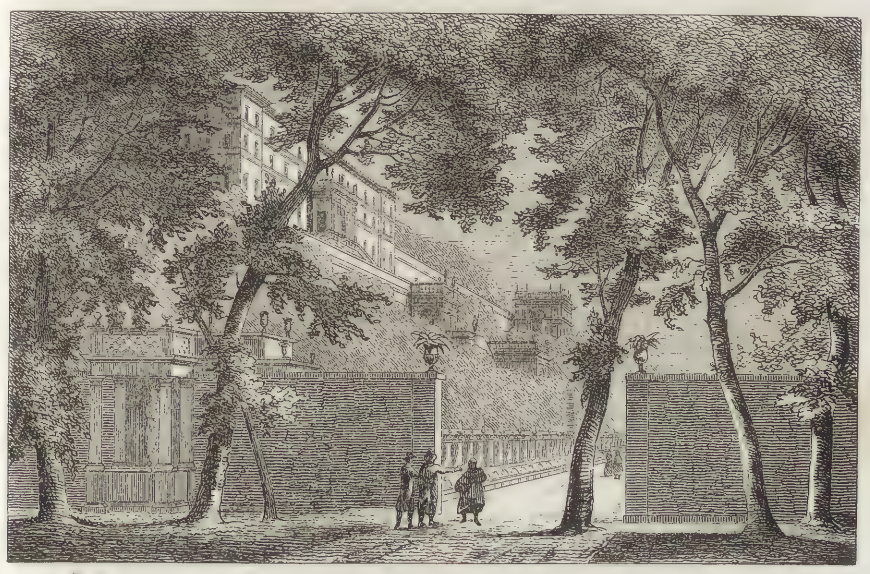


Fig. 123. Villa d'Este bei Tivoli.

Stufa in der Villa Lante zu Rom [1] mit den Fresken der Liebschaften der Götter. Der jüngere Sangallo entwarf für Cardinal Marcello Cervini, spätern Papst Marcellus II. (§. 29) einen Plan für ein Bad antiker Art, mit frigidarium, tepidarium, calidarium, welches in seiner Villa zu Vivo errichtet werden sollte. [2] In der Villa Grimaldi zu Bissagno bei Genua baute Alessi ein rundes Badgemach mit Kuppel, dessen Becken das heisse Wasser aus dem Rachen von Meerwundern, das kalte aus Fröschenmäulern empfing; ringsum ein Gang mit acht Nischen, wovon vier durch besondere Badewannen und vier durch Fenster und

[1] Vasari X, p. 97, v. di Giulio Romano. — [2] Vasari X, p. 81, im Comment. zu v. di Ant. Sangallo.

Thüren in Anspruch genommen waren; dazwischen Hermen, welche das Kranzgesimse trugen; vom Gewölbe hing ein sinnreicher Leuchter nieder, dessen grosse Schale das Firmament darstellte; die Vorräume und Nebenräume ebenfalls auf das Zierlichste durchgeführt.[1] — Ueber die »Stufetta« des Cardinals

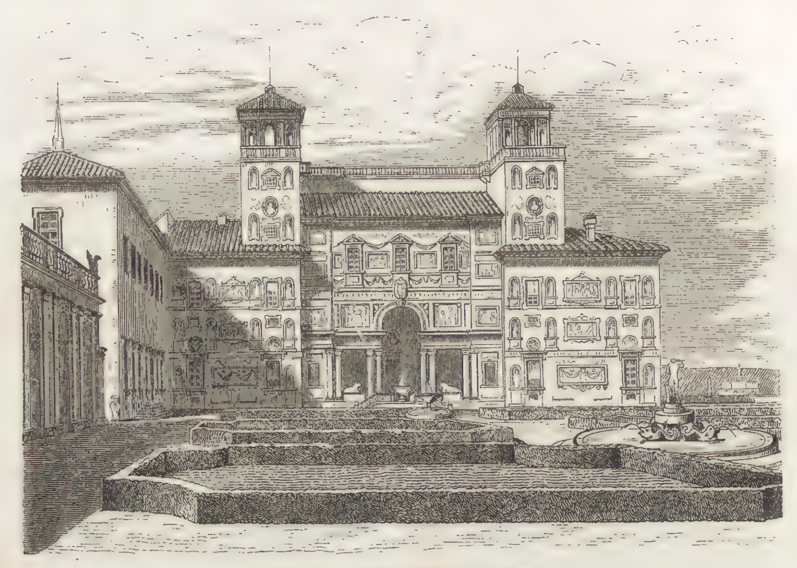


Fig. 124. Villa Medici zu Rom.

Bibiena (das sogenannte bagno di Giulio II.) im Vatican ist auf die Briefe Bembo's vom Jahr 1516 (Lettere pittoriche V, 57, 58) zu verweisen, woraus nur so viel erhellt, dass Rafael die Sujets zu den Wandmalereien von Bibiena erhielt, für eine kleine marmorne Venusstatue aber keine passende Stelle wusste.

[1] Vasari XIII, p. 126, v. di Leoni.

XV. Kapitel.

Die Gärten.

§. 123.

Gärten unter der Herrschaft des Botanischen.

Die Gärten der Paläste und besonders der Villen waren ohne Zweifel frühe in regelmässige Linien, vielleicht in strengem Bezug auf das betreffende Gebäude angeordnet. Wenn ihrer künstlerischen Behandlung Anfangs etwas im Wege stand, so war es das botanische Interesse oder die Absicht auf Nutzbarkeit. (Vgl. Cultur der Renaissance, S. 287. Der Garten der mediceischen Villa Careggi zur Zeit des Lorenzo magnifico als Sammlung zahlloser einzelner Gattungen von Bäumen und Sträuchern geschildert.)

Der prächtige Garten von Poggio reale bei Neapel vom Kronprinzen Alfons (§. 118) angelegt, der 1495 noch als fliehender König der Botanik huldigte, indem er nach seinem Asyl. (Sicilien) »toutes sortes de graines pour faire jardins« mitnahm.[1] Ausser dem Palast eine Menge kleinerer Zierbauten, kleine Wiesen, Quellen, Bäche, antike Statuen; ein geschlossener Park mit allen Fruchtbäumen, die das Klima erlaubt, mit Lorbeern, Blumen und endlosen Rosenpflanzungen; dann ein besonderes Wildgehege, Ställe, Meiereien, Weinpflanzungen mit Reben aller Sorten und riesigen gewölbten Kellern. Offenbar überwog die Oekonomie für den Bedarf des Hofes und für den Blumenverbrauch bei Festen nebst der botanischen Liebhaberei das Künstlerische bei Weitem.

Auch im Vorgarten des vaticanischen Palastes, wie ihn Nicolaus V. um 1450 haben wollte, sollten »herbae et fructus« aller Art nebst Wasserwerken ihren Platz finden.[2]

Im Palastgarten zu Ferrara, welchen Ercole I. (gest. 1505) wahrscheinlich in den 1480er Jahren eilig anlegen liess, fehlte zwischen den regelmässigen Buchshecken, den Weinlauben auf Marmorsäulen, den gemalten und vergoldeten Pavillons und dem Brunnen mit sieben Mündungen doch kein schöner und kein fruchtbarer Baum, so dass sich auch hier der Nutzgarten zu er-

---

[1] Comines, L. VII, ch. 11 oder Charles VIII, ch. 17. Die Hauptschilderung aus dem Vergier d'honneur, wörtlich bei Roscoe, Leone X, ed. Bossi, Tom. IV, p. 226, s. — [2] Vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 932.

kennen gibt. [1] Ein anderer Lustgarten in der Stadt mit einem Absteigequartier (1497) enthielt u. a. einen Fischteich mit Brücken darüber. [2] (Ueber Belvedere und Montana s. §. 118.)

Die grossen Parke mit Wildgehegen wird man vollends kaum zu den Gärten rechnen dürfen. Ein Park für die fremden Thiere, welche eine Liebhaberei jener Zeit waren (Cultur der Renaissance, S. 288), von Herzog Ercole 1471 unmittelbar vor der Stadt mit theuren Expropriationen angelegt. [3] Auch Poggio reale enthielt eine Menagerie. Für Palermo erwähnt schon Otto de S. Blasio ad a. 1194: »hortum regalem amplissimum . . . omni bestiarum genere delectabiliter refertum.«

§. 124.
Eindringen des Architektonischen.

Indess wird schon frühe auch die Erzielung eines höhern Phantasieeindruckes sich geltend gemacht haben, wie schon aus der Begeisterung zu schliessen ist, mit welcher von Gärten überhaupt geredet wird. Dieser Eindruck kann ebensogut auf architektonischer Strenge der Anlage als auf besonders schönen Einzeltheilen beruhen. Die Wasserwerke darf man sich jedoch noch bis tief in's XVI. Jahrhundert relativ gering vorstellen, da der grosse römische Wasserluxus, Vorbild des europäischen, erst mit Sixtus V. beginnt.

Frühe unbestimmte Erwähnung ausgezeichneter Gärten hie und da, z. B. Matteo Villani IV, c. 44, ein famoso giardino bei Pal. Gambacorti in Pisa, wo Kaiser Karl IV, selber ein grosser Gartenfreund, 1354 abstieg. Phantasiebilder zum Theil von anregender Schönheit, bei Aeneas Sylvius (Epistola 108, p. 612, der Garten der Fortuna) und bei Polifilo (Hypnerotomachia, vgl. §. 32, im Auszug bei Temanza, p. 28, die Insel Cythera). Einiges in den Fresken des Benozzo Gozzoli (Camposanto zu Pisa) und auf Tafelbildern des XV. Jahrhunderts. — Einfluss der Gartenbeschreibungen in den Briefen des Plinius, oder wenn diese noch nicht bekannt waren, in andern Schriften des Alterthums: Der Hippodromus in den Gärten des Castells von Mailand vor 1447. [4]

Leon Battista Alberti (1450) stellt zuerst einige derjenigen Züge fest, welche seither für den italienischen Prachtgarten bezeichnend geworden sind, de re aedificatoria L. IX, c. 4: Grotten von Tuffstein, welche man bereits dem Alterthum nachahmt,

---

[1] Titi Strozzae Aeolostichon. L. II, p. 209. — [2] Diario ferrarese. bei Murat. XXIV, Col. 346. — [3] Diario, l. c. Col. 236. — [4] Vita Phil. Mariae Vicecomitis, auct. Decembrio, bei Murat. XX, Col. 1008. Vgl. Plin. L. V, Ep. 6.

wobei ungeduldige Besitzer das moosige Grün durch grünes Wachs ersetzten; eine Quellgrotte mit Muscheln ausgelegt; ein Gartenportikus, wo man je nach Jahres- und Tageszeit Sonne oder Schatten sucht; ein freier Platz (area); Vexirwasser; immergrüne Alleen von Bux, Myrthen und Lorbeer; die Cypressen mit Epheu bekleidet; die einzelnen Felder des Gartens rund, halbrund und überhaupt in solchen Umrissen, welche auch einen Bauplan schön machen (cycli et hemicycli et quae descriptiones in areis aedificiorum probentur), eingefasst von dichten Hecken; aus dem Alterthum wird hinzugenommen: die korinthischen Säulen als Stützen der Weinlauben, die Inschriften in Buxbeeten, das Pflanzen der Baumreihen in der Quincunx; für Hecken werden besonders Rosen empfohlen; von den Eichen heisst es noch, sie gehören eher in Nutzvillen als in Gärten. Schon damals kamen komische Genrestatuen in Gärten vor, Alberti erlaubt sie, sobald sie nicht obscön seien. (Ueber die Brunnen vgl. unten §. 229 und 253. Villa d'Este mit freier Disposition über die Wasser des Teverone macht eine Ausnahme unter den Gärten vor Sixtus V.)

§. 125.

Antike Sculpturen und Ruinen.

Der italienische Garten schloss frühe ein doppeltes Bündniss mit den römischen Alterthümern: Sculpturfragmente und Inschriften, welche für das Innere von Gebäuden nicht als Schmuck gelten konnten, machten an Gartenmauern zwischen dem Grün eine grosse und wie man wohl bald gefühlt haben wird, elegische Wirkung; auch an den Gartenfronten der Villengebäude wurden römische Reliefs oft in Menge angebracht. Sodann gewann man den baulichen Ruinen nicht nur ihre poetische Schönheit ab, sondern ahmte sie in Gärten nach. Ohne Zweifel gaben hiezu römische Gärten den Anlass, welche in echten Ruinen angelegt waren.

Poggio im Dialog de nobilitate, den er vor 1440 verlegt, [1] lässt sich noch damit ausspotten, dass er sein Gärtlein (zu Terranuova bei Florenz) mit kleinen und fragmentarischen Marmorresten ausgeschmückt habe, um durch die Neuheit der Sache einigen Ruhm bei der Nachwelt zu gewinnen. Der kleine, mit Antiken damals ganz angefüllte Garten des Pal. Medici (Riccardi) die Stätte der Studien des Michelangelo, Vasari VII, p. 203, v. di Torrigiano. Anwendung im Grossen an der Gartenseite des Pal. della Valle zu Rom, eine ganze Façade voller Reliefs und bunt zusammengesetzter Sculpturfragmente, auch Statuen in

[1] Poggii opera ed. Argentin., fol. 25.

Nischen (Vasari VIII, p. 213, v. di Lorenzetto), zur Zeit Rafaels. — Ebendamals in Rom das giardinetto des Erzbischofs von Cypern »mit schönen Statuen u. a. Alterthümern«, darunter ein Bacchus, Vasari X, p. 145, v. di Perino, welcher an den Wänden bacchische Scenen malte; vgl. §. 128. — Giulio Romano brachte seine Antiken lieber im Hause selber an.[1] Statuen wurden auch in besondern Lauben aufgestellt, welchen man die Form von Tempeln etc. gab. Als glücklicher Erfinder der für das emporwachsende Grün besonders geeigneten Holzgerüste war gegen 1550 Girolamo da Carpi berühmt, der den quirinalischen Garten des Cardinals v. Este (zugleich Gründers der Villa d'Este zu Tivoli) damit versah.[2]

Ueber die Ruinensentimentalität vgl. Cultur der Renaissance, S. 186. Die erste ideale Ruinenansicht mit Beschreibung bei Polifilo, im Auszug aber ohne das Bild bei Temanza, p. 12; Trümmer mächtiger Gewölbe und Colonnaden, durchwachsen von alten Platanen, Lorbeern und Cypressen nebst wildem Buschwerk. Vgl. die Palastruinen in den Bildern des XV. Jahrhunderts von der Anbetung des Christuskindes. — Blosse Landschaften mit Ruinen, Vasari XI, p. 31, v. di Gio. da Udine.

Die erste bedeutende künstliche Ruine im Park (barchetto) bei der Residenz zu Pesaro: ein Haus, welches eine Ruine sehr schön vorstellte, darin eine treffliche Wendeltreppe ähnlich der vaticanischen (des Bramante); Vasari XI, p. 90, v. di Genga (um 1528?).

Der Ausdruck schwankt bisweilen zwischen dem Ruinenhaften, dem Grottenhaften und der anderweitig längst ausgebildeten Rustica. Ein Bild dieser Confusion in dem Briefe des Annibale Caro 1538, Lettere pittoriche V, 91, wo wahrscheinlich von den farnesischen Gärten auf dem Palatin die Rede ist, bevor Vignola denselben ihre spätere Gestalt gab. Am Abschluss eines grossen Laubenganges erhebt sich eine Mauer von dunkelm porösem Tuff in absichtlich unordentlichen Blöcken mit beliebigen Erhöhungen und Vertiefungen, in welchen letztern sich Pflanzen ansetzen sollen; das Ganze stellt vor »un pezzo d'anticaglia rosa, d. h. verwittert) e scantonata«; in der Mitte eine Thür, zu den Seiten mit rohen Blöcken, oben mit hängenden Steinmassen, wie ein Höhleneingang; rechts und links in rohen Rusticanischen Brunnen mit Sarcophagen als Trögen und mit Statuen liegender Wassergötter darüber; die Laube mit Epheu und Jasmin an den Seitenmauern, oben mit Weinlaub über Pfeilern bedeckt; der Charakter des Ganzen: »ritirato, venerando.«

Eigentliche künstliche Ruinen blieben doch selten; im Ganzen herrscht theils vollständige Architektur (und zwar z. B. in

[1] Vasari X, p. 109, v. di Giulio. — [2] Vasari XI, p. 238, v. di Garofalo.

den einzelnen Triumphbogen, Quellfaçaden etc. der Villa d'Este in ziemlich reichen Formen, anderswo vermeintlich ländliche Rustica), theils blosser Tuffsteinbau ohne Prätension, theils Belegung mit Muscheln, wie sie die Alten liebten. Schon Alberti a. a. O. spricht davon.

§. 126.
Volle Herrschaft der Architektur.

Im XVI. Jahrhundert wird die Herrschaft der Architektur über die Gartenkunst, nicht bloss thatsächlich durch Ueberlassung der letztern an die Baumeister, sondern auch prinzipiell ausgesprochen. Bandinelli an Guido 1551, Lettere pittoriche I, 38: »le cose che si murano, debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano.« Serlio's Pläne von Gartenbeeten, Ende des IV. Buches, »welche auch per altre cose dienen könnten,« sind in der That angelegt, wie ein regelmässiges architektonisches Ornamentenfeld.

Bei wechselndem Niveau, sobald die Abstufung in ihr Recht trat, gewannen ohnehin streng symmetrische Anlagen von Terrassen, Balustraden und Treppen die Oberhand.

Entscheidend wirkten vielleicht die prächtigen Rampentreppen, welche in Bramante's grossem vaticanischem Hauptbau aus dem untern Hof in den obern Garten (Giardino della pigna) führten, dessen letztern Abschluss jene colossale Nische mit oberer Säulenhalle (§. 117) bildet. Der obere Garten enthielt ohne Zweifel jene »pratelli e fontane«, welche Bandinelli (ibid.) als Muster aufstellt. (Fig. 101 auf S. 162.)

Nur von diesem Garten, nicht von dem belvederischen achteckigen Hof reden wohl die venezianischen Gesandten des Jahres 1523 (bei Tommaso Gar, relazione della corte di Roma, p. 114, s.). Damals war die eine Hälfte mit Rosen, Lorbeern, Maulbeeren und Cypressen bepflanzt, die andere mit Backsteinplatten gepflastert, zwischen welchen regelmässig angeordnet die schönsten Orangenbäume emporstiegen; in der Mitte lagen einander gegenüber Tiber und Nil, mit Brunnen verbunden; in Nischen standen der Apoll und der Laokoon, in der Nähe des letztern die vaticanische Venus; an der Halle gegen den hintern vaticanischen Garten hin (scheint es) war eine Fontaine, welche die Pflanzen des Gartens tränkte. — Unter Julius und Leo war diess Alles sehr zugänglich; Hadrian VI. beschloss schon in Spanien alles zu sperren. [1]

Dass die Rampen wirklich ausgeführt waren, beweisen alte Abbildungen im speculum romanae magnificentiae. An ihre

[1] Lettere di principi I, 87.

Stelle traten später Zeughaus, Bibliothek und Braccio nuovo, so dass die majestätische Längenperspective des Hofes und Gartens verloren gegangen ist. Bandinelli erwähnt weiter Anlagen, welche Rafael für Leo X. und für Clemens VII. gemacht habe; letzteres nur dann richtig, wenn Rafael in Villa Madama für den Cardinal Giulio Medici, später Papst Clemens, auch den Garten angelegt haben sollte.

Die Treppe, welche bald auch in den Palästen um des symmetrischen Anblickes willen sich zur Doppeltreppe ausbildet (§. 106), wird in Gärten höhern Styles schon früher verdoppelt. Die mittlern Absätze, wo möglich in der Hauptaxe der ganzen Villa liegend, verlangen nun eine besondere Ausstattung, hauptsächlich durch Grotten und Brunnen.

Zwei Doppelrampen über einander, mit einer Art von Grotten in dem ebengenannten grossen Hof Bramante's. — Früher symmetrischer Treppenbau mit Marmorbalustraden und sogar mit Hallen im untern Garten des Pal. Doria zu Genua, von Montorsoli seit 1529. Hauptbeispiel auch hiefür: Villa d'Este zu Tivoli (§. 120, 124), wo indess die Doppeltreppen und deren mittlere Nischen etc. schwerlich alle der ersten Anlage von 1549 angehören mögen. — Von Alessi's Villen: V. Pallavicini.

Die kleinern, mehr zierlichen Elemente, Blumenbeete, Orangenpflanzungen, Statuen, kleinere, schmuckreiche Fontainen, früher durch den ganzen Garten zerstreut, werden gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts ausgeschieden zu einem sog. Prunkgarten (auch giardinetto), d. h. zu einem besonders regelmässigen Parterre in der Nähe des betreffenden Palastes oder Villengebäudes. Die Lage ist wo möglich vertieft, windstill und gegen Süden, die Wege sind mit Steinplatten belegt. Der Styl ist nahe verwandt, ja fast identisch mit dem der Gärten in Palasthöfen.

Bereits vorhanden in dem grossen Garten hinter dem Vatican, offenbar als sonniger Spazierort in den kältern Jahreszeiten. Später allgemeines Requisit der grössern Villen. (Ob dieser äussere vaticanische Garten, welcher u. a. die Villa Pia, §. 117, 120, enthält, eine Anlage des jüngern Ant. da Sangallo sein mag? Ein Plan »per la vignia del Papa« ist noch von ihm vorhanden, Vasari X, p. 31, Comment. zu der v. di Sangallo.) Der oben genannte innere vaticanische Garten (Bramante's) wahrscheinliches Vorbild.

§. 127.

Mitwirkung der mächtigern Vegetation.

Wie frühe die mächtigern Bäume als Massen geordnet in die Composition aufgenommen wurden, ist nicht auszumitteln; einzeln und in Alleen und kleinern Gruppen hatten sie nie ge-

fehlt; aber ihr ernstes und grosses Zusammenwirken mit Terrassen, Treppen u. s. w. kann erst eingetreten sein, als die Gärten überhaupt gross und die architektonischen Principien ihrer Anlagen völlig ausgebildet waren.

Leider sind die hiefür entscheidenden Anlagen entweder nie ganz ausgeführt, oder wieder zernichtet worden; Giulio's oder Rafael's Garten bei Villa Madama (Vasari X, p. 90, v. di Giulio). Vigna di Papa Giulio III, und Orti farnesiani von Vignola; — Michelangelo's Entwurf für Marmirolo (§. 119) und zwar »sowohl für den Garten, als für die Wohnung darin« (1523), musste wahrscheinlich zurückgelegt werden, weil die Hofkasse von Mantua durch eine prächtige Theatervorstellung in Anspruch genommen war. Auf Sangallo's Plan für den hintern vaticanischen Garten ist u. a. bezeichnet ein »Ort für Tannen und Castanien.« In Castello bei Florenz wird als Abschluss des Fruchtgartens ein Tannendickicht angelegt, welches die Wohnungen der Arbeiter und Gärtner maskirt, in der Mitte des Hauptgartens aber ein Dickicht (salvatico) von hohen Cypressen, Lorbeern und Strauchwerk, mit Labyrinth und Fontainen in der Mitte, anderswo ein drittes Dickicht von Cypressen, Tannen, Lorbeern und Steineichen mit einem Becken in der Mitte. [1] (In Villa Madama führte eine besondere Pforte in ein solches salvatico; sie war flankirt von zwei Giganten Bandinelli's.) [2] — Die grossen Eichenmassen aber lassen noch einige Zeit auf sich warten. — Castello a. a. O. beschrieben nicht sowohl wie es war und ist, sondern wie es Tribolo entwarf. (Seit 1540?) Ausser den Wasserwerken (s. unten) auch Scherze in der Gartenanlage selbst, z. B. mehrere Labyrinthe. Eines wurde damals auch zu Careggi in einem runden Hof angelegt. [3] Die Idee gewiss uralt und in Schloss- und Klostergärten von jeher bekannt.

§. 128.
Gärten von Venedig.

In Venedig, wo Enge und Meerluft die Anlage grosser Pflanzungen verbot, Brunnen nur durch Pumpen möglich waren, und Treppen wegen Einheit des Niveau's nicht vorkamen, entschädigte man sich durch Zierlichkeit und durch Zuthat von Malereien und Sculpturen. Der Sinn gereister Kaufleute blieb auch dem botanischen Sammeln hier länger treu. Vgl. Sansovino Venezia, fol. 137, wo alle wichtigern Gärten aufgezählt sind, auch solche mit Brunnen. — Der Garten Tizian's in allgemeinen Ausdrücken

---

[1] Vasari X, p. 258, ss., v. di Tribolo. — [2] Vasari X, p. 302, v. di Bandinelli. — [3] Vasari XI, p. 60, v. di Puntormo.

gerühmt in einem Briefe des Priscianese bei Ticozzi, vite de' pittori Vecellî, p. 80.

Ohne Zweifel wirkte dieser venezianische Gartenstyl auf manchen Giardinetto im übrigen Italien ein. Wo ein kleiner Hof im Innern eines Palastes zum Garten gestaltet wurde, mochte bisweilen die Vegetation der geringere Theil sein neben dem übrigen Schmuck. Da sehr weniges dieser Art erhalten ist, muss auf eine Nachbildung, den kleinen Hofgarten in der Residenz zu München, verwiesen werden. (Fontainebleau?) Ueber die künstlerische Ausbildung des Holzgerüstes der Lauben, die besonders auch in kleinen Gärten vorkamen, vgl. §. 125. Ueber die Malereien an den Mauern, Loggien, Brunnennischen etc. solcher kleinen Gärten einige späte Notizen bei Armenini, de' veri precetti della pittura, p. 197, ss. Er verlangt besonders Landschaften mit reicher Staffage und Mässigung des Tones und nennt von den damals erhaltenen Gartenmalereien: die im Garten des Hauses Pozzo zu Piacenza, von Pordenone, — und die schon §. 125 angeführten des Perino del Vaga im Garten des Erzbischofs von Cypern zu Rom, wo die Fresken (bacchischen Inhaltes) auf die daselbst aufgestellten Statuen berechnet waren. — Einfarbige mythologische Malereien, Vasari XI, p. 22, v. di Gherardi. — Uebrigens redet schon L. B. Alberti, de re aedificatoria, L. IX, c. 4, auch von Gartenmalereien: »amoenitates regionum, et portus (Seehäfen) et piscationes, et venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida, et frondosa.«

§. 129.

Gärten der Barockzeit.

Mit den frühesten grossen Villen der Barockzeit (§. 120, 121) erst vollendet sich der italienische Gartenstyl, nicht ohne bestimmenden Einfluss von Castello und andern mediceischen Villen, sowie von Villa d'Este.

Gänzliche Ausscheidung des Botanischen; die Fruchtbäume und Spaliere in besondern verborgenen Abtheilungen; das Nutzbare überhaupt dem Auge nach Kräften entzogen, doch keineswegs verabsäumt; hinter den dichten Lorbeer- und Cypressenwänden der Alleen vermiethbare Gemüsefelder u. dgl. Ausbildung der Wasserkünste in's Grossartige, die Scherze beseitigt; grosse streng architektonische Composition; alle Absätze architektonisirt; die Bäume, besonders Eichen, als Massen wirkend; die Treppen und Balustraden als sehr wesentlich behandelt; der Prunkgarten in scharfem Gegensatz zum Uebrigen; herrschende Prospecte auf Brunnen, Grotten, Gruppen etc.

B. DECORATION.

I. Kapitel.

Wesen der Decoration der Renaissance.

§. 130.

Verhältniss zum Alterthum und zur gothischen Decoration.

Die Renaissance wurde von den decorativen Arbeiten des römischen Alterthums nicht viel weniger angezogen als von dessen Bauten. Auf jenen beruht die Welt von Zierformen, welche sie theils an monumentalen, theils an beweglichen Geräthen, theils an den Gebäuden selbst zu entwickeln begann.

Bei dem hohen und kräftigen Sinn der neuen Kunst schadete es nicht viel, dass man die Werke der guten und der gesunkenen römischen Zeit Anfangs wenig unterschied. Die Hauptvorbilder waren Anfangs eine beschränkte Anzahl prächtiger Thüreinfassungen, dann Altäre, dreifüssige Untersätze, Candelaber, Vasen, Sarkophage u. s. w. Erst später kamen die Stuccaturen und Malereien der Titusthermen hinzu.

Die Architektur, mehr als einmal von der Oberherrschaft eines Decorationsstyles bedroht, behauptete durch das Verdienst der grossen Florentiner den Pfad ihrer hohen Bestimmung (vgl. §. 34). Eher konnte sich im XV. Jahrhundert die Sculptur beschweren, dass ihr die Decoration einen Theil ihrer Aufgabe vorwegnehme.

Pompon. Gauricus, de sculptura liber (vor 1505) bei Jac. Gronov. thesaur. graecar. antiquitatum, Tom. IX, Col. 738: Die Hauptaufgabe des Sculptors sei der Mensch »ut hominem ponat, quo tanquam ad scopum tota eius et mens et manus dirigenda

quanquam satyriscis, hydris, chimaeris, monstris denique, quae nusquam unquam viderint, fingendis (es sind die figürlichen Bestandtheile der Arabesken und diese überhaupt gemeint) ita praeoccupantur, ut nihil praeterea reliquum esse videatur. Dii Deaeque omnes! neminem unum esse qui, quo sibi proficiscendum sit, videat! qui ad finem respiciat!« etc.

Von der starken Uebertreibung abgesehen, hat in der That das einfassende, einrahmende Element einen Grad der Entwicklung erreicht und Mittel in Anspruch genommen, wie in keiner andern Kunstepoche, und doch nicht so, dass man diess ungeschehen wünschen möchte; das Verhältniss zu dem Eingefassten, mag es Sculptur oder Malerei betreffen, ist ein consequentes und in sich harmonisches.

Auf keinem andern Gebiete der Kunst und der Cultur überhaupt zeigt sich die Renaissance dem römischen Alterthum so völlig geistesverwandt, als hier. Sie bildet an dem Ueberlieferten ganz unbefangen weiter, als wäre es ihr Eigenthum, combinirt es immer von Neuem und erreicht stellenweise die höchste Schönheit. (Schon die Cosmaten (§. 16) sind in ihren Decorationsarbeiten wahre Vorläufer der Renaissance.



Fig. 125. Weihwasserbecken im Dom zu Siena. (Nohl.)

Das gothische Detail muss die Italiener des XIV. Jahrhunderts in der Decoration noch mehr unglücklich gemacht haben, als in der Architektur; umsonst hatten sie es mit römischen Horizontalen und Gesimsen, mit antikem Laubwerk u. s. w. versetzt, wodurch es nur noch irrationeller wurde. Ihre Sehnsucht nach etwas Anderm muss auf das Höchste gestiegen sein schon hundert Jahre bevor im Norden das Gothische seinen letzten prachtvoll lebendigen Sprössling, den Decorationsstyl des sinkenden XV. Jahrhunderts trieb. Während nun in der italienischen Baukunst das Gothische sich noch neben der Renaissance behauptete (§. 23), erlosch es in der Decoration sogleich und fast vollständig, als die ersten Arbeiten des neuen Styls da waren. (Die sehr wenigen Ausnahmen in Venedig, s. Cicerone S. 213, 269 und in Genua S. 197, bestätigen nur die Regel.)

Sogleich wetteiferte man nun mit den kühnsten und prächtigsten römischen Motiven; das Weihbecken Quercia's im Dom von Siena (Fig. 125) erreicht mit dem ersten Sprunge einen Inhalt, der dem reichsten römischen Candelaber parallel steht, und ist doch völlig unabhängig von einem bestimmten Vorbilde.

Der höchste Aufwand wird der neuen Decoration sofort gegönnt in geistiger, wie in materieller Beziehung.

§. 131.

Das architektonische Element und die Flächenverzierung.

Indess war die Decoration der Renaissance durch unsichtbar mitwirkende Pracedentien verhindert, einen rein von der Architektur ausgeschiedenen, prinzipiell in sich abgeschlossenen Styl zu entwickeln, wie die des Alterthums es vermocht hatte.

Die wichtigsten Aufgaben, Grabmäler und Altäre, seit dem Mittelalter wesentlich als Architekturen gestaltet, blieben es auch jetzt bis zu einem hohen Grade. Dabei behauptet sich schon die architektonische Gebälk- und Sockelbildung, statt der verzerrten Wellenprofile des decorativen römischen Styles; sodann der Pilaster mit seinem Capitäl. Auch bei den bewegtern Formen, wie z. B. an Candelabern und Weihbecken, erreichte man dann die römische Freiheit und Flüssigkeit nicht völlig; es fehlt der Blätterumschlag der obern Ränder, die Vielartigkeit der vegetabilischen Simse sowie der Hohlkehlen. Allerdings wäre man bei der Absicht auf ungeheuren Reichthum nicht wohl zum Ziele gelangt ohne ein stärkeres architektonisches Element.

Die Abhängigkeit von den Formen der Architektur ist indess unendlich viel geringer als im nordisch Gothischen, dessen Decoration sogar nur eine höchst erleichterte und belebte Architektur ist.

Gegenüber dem Alterthum ist es etwas wesentlich Neues, dass die Renaissancedecoration Flächen jeder Art mit Zierformen auf das Wohlgefälligste auszufüllen verstand.

Das Alterthum schmückte die Flächen oder Felder mit figürlicher Darstellung (Reliefs oder einzelne Relieffiguren an Altären, an den Seiten der Candelaber, an Grabcippen etc., Wandmalereien) oder es überliess sie (an den Mauerwänden) der Incrustation, d. h. es liess den Stoff sprechen. Neutrale Zierformen kannte nur die Teppichwirkerei mit ihren Dessins, d. h. sich wiederholenden Motiven.

Ausserdem mussten die deckenden Theile von jeher durch Schmuck nach dem Ausdruck der Leichtigkeit streben. Die Römer gingen hierin ohne Zweifel noch weiter, als wir es aus den vorhandenen Resten (Soffiten zwischen Tempelsäulen, Cassetten an Flachdecken und Gewölben) nachweisen können; ihre sprüchwörtlich gebrauchten Lacunaria waren gewiss oft mit Pracht überladen. Allein es war bei Weitem nicht genug davon erhalten oder bekannt, um die Renaissance für die Flächenverzierung im Allgemeinen zu fördern.

Im Mittelalter begnügten sich der romanische sowohl als der gothische Styl, wo sie die Flächen nicht den Figuren überliessen, mit aufgemalten Teppichmotiven. Die Decoration des Islams, gemalt, glasirt oder mosaicirt, ist lauter fortlaufender Teppichstoff ohne Rücksicht auf eine bestimmt begrenzte Fläche. Das Ungenügende des Prinzips wird besonders an den Gefässen sichtbar. — Von der byzantinischen Flächenverzierung gilt beinahe dasselbe.

Das einzige Präcedens für das was die Renaissance zu leisten sich anschickte, waren spätrömische Pilaster, zumal aus diocletianischer Zeit, welche Arabesken, von einem Rahmenprofil umgeben, enthalten (Pilaster am Arco de' Leoni zu Verona; am Bogen der Goldschmiede zu Rom enthalten die Pilaster nur reich geschmückte Feldzeichen).

Die Renaissance zuerst respectirte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche. Die Vertheilung oder Spannung des Ziermotives im Raum, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Stand, der Grad seines Reliefs oder seiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes schaffen zusammen ein in seiner Art Vollkommenes. Dass man jedoch im Ganzen die Alten nicht erreicht habe, ist das Gefühl Vasari's (XI. p. 74, v. di Mosca).

§. 132.

Uebersicht der Ausdrucksweisen.

Die Formensprache der Renaissancedecoration ist ungeheuer reich und redet fast an jedem einzelnen Werk aus verschiedenen Tönen zu gleicher Zeit. Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches, auf allen Stufen von dem beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung und anderseits bis nahe an die mathematische Versteinerung. Dazu kommen figürliche Darstellungen, welchen die Decoration nur als Einfassung dient; figürliche Zuthaten innerhalb der Decoration selbst, sowohl Menschen und Thiere als leblose Gegenstände; endlich Uebergänge aus dem Vegetabilischen in das Menschliche und Thierische. Dieses Alles kann im flachsten wie im stärksten Relief, ja in blosser Linearzeichnung, einfarbig oder vielfarbig, mit idealer oder fast wirklichkeitsgemässer Bemalung dargestellt sein, ja in einzelnen Stuccaturwerken können sich fast alle denkbaren Ausdrucksweisen mit einander vereinigen.

Die mehr als hundertjährige Blüthe dieser grossen und complicirten Kunstgattung verdankt man wesentlich dem Umstande, dass die grössten Baumeister, Bildhauer und Maler sich derselben unaufhörlich annahmen und ihr oft einen grossen Theil ihres Lebens widmeten (vgl. §. 14). Die Bildhauer behandelten

lange Zeit förmlich das Decorative und das Figürliche als gleichberechtigt (§. 130), die Maler wurden bei Anlass des Gewölbemalens unvermeidlich in die Decoration hineingezogen; die grossen Baumeister aber liebten fast alle die ornamentalen Arbeiten, und wenn sie ihre Bauten dennoch einfach und gross componirten, so ist ihnen diess, und zwar von Brunellesco an, desto höher anzurechnen.

Das Zusammenmünden fast sämmtlicher decorativer Ausdrucksweisen erfolgt dann in Rafael's Loggien. Der Anstoss, welchen die Titusthermen u. a. gemalte und stucchirte Räume des Alterthums gegeben haben mochten, ist hier in jeder Beziehung gewaltig überboten.

§. 133.

Bedeutung des weissen Marmors.

Obgleich jedem Stoffe seine wahren Bedingungen abgesehen und keine Surrogate gestattet wurden, war es doch von Wichtigkeit, dass in dem tonangebenden Lande, Toscana, der weisse Marmor das Hauptmaterial der Decoratoren war und blieb.

So schon in der ganzen pisanischen Sculptorenschule. Nur der weisse Marmor fordert zu beständiger Veredelung der Formen auf, nur er konnte mit den antiken Marmorsachen in Wetteifer treten. Andere Steingattungen, gebrannter Thon (auch mit Glasirung) Stucco, Erz, edle Metalle, Holz und selbst decorative Malerei empfanden nur wohlthätige Folgen von der Führerschaft dieses unvergleichlichen Stoffes.

Im stärksten Gegensatz hiezu ist der spätgothische Decorationsstyl des Norden wesentlich Holzschnitzerei, auch wenn die Ausführung in Stein geschieht und wenn die Formen alle ursprünglich vom Stein abgeleitet sind.

II. Kapitel.

Decorative Sculptur in Stein.

§. 134.

Die Arabeske.

Wenn auch jede Gattung ihr eigenes Gesetz hat, und wenn jedes einzelne Werk von höherer Bedeutung einen besondern Massstab des Urtheils verlangt, so wird doch die Erkenntniss

der Geschichte des Ornamentes sich speciell an das in Stein, zumal in Marmor Gemeisselte halten müssen und innerhalb derselben vorzüglich an die Arabeske.

Rabeschi im engern Sinne sind nur die aufsteigenden Füllungszierrathen der Pilaster, wie aus dem Zusammenhang bei Lomazzo, trattato dell' arte, p. 421 (vgl. §. 137) hervorgeht, wo sie von den Friesen (fregi) unterschieden werden. Doch bezeichnen schon die Italiener damit jede Art von ausfüllendem, zusammenhängendem Zierrath, von Verherrlichung der Fläche.

Die Aufgabe war: die mehr idealen oder mehr realen Pflanzen sowohl in Betreff der Blätter als der Verschlingungen und Windungen edel zu bilden, sie mit belebten sowohl als leblosen Gegenständen richtig zu vermischen, oder wenn das Grundmotiv statt einer Pflanze mehr eine Trophäe ist, dieselbe aus schönen und unter sich anmuthig zusammenhängenden Gegenständen zu componiren.

Die Pflanzen, die idealen meist dem Akanthus und dem Weinlaub sich nähernd, die realistischen allen möglichen Blättern und Früchten nachgebildet, beginnen unten gerne mit einem Candelaber oder Gefäss, ja bisweilen bildet der Candelaber, mit Zwischenschalen u. a. reichen Absätzen, bis oben den Stamm, um welchen die Blätter spielen. An Kirchenpforten erklärt sich das Motiv als ideales Nachbild eines festlichen Laubschmuckes. Nistende und pickende Vögel beleben oft das Ganze. (Benv. Cellini I, 31 bemerkt, dass in der lombardischen Decoration Epheu und Zaunrübe, in der toscanischen und römischen der Bärenklau, d. h. der Akanthus herrsche.)

Die mehr trophäenartigen Arabesken bestehen zum Theil aus Waffen, die an einem Stabe befestigt sind (so vorherrschend an den Thürpfosten im Pal. v. Urbino) meist aber aus einer originellen Mischung aller möglichen belebten und todten Gegenstände. Auch an heiligster Stätte, in den Arabesken der Marmoraltäre war man über das Sachliche ganz unbedenklich; es kommen wohl etwa heilige Geräthe, Cherubim u. dgl. vor, aber meist ganz Profanes und Beziehungsloses. Wiederum verwandelt sich der Träger des Ganzen in einen aus candelaberartigen Gliedern zusammengesetzten Prachtkörper, an welchem Thiere, Fabelwesen, Thierköpfe, menschliche Gestalten, ja kleine Gruppen als Träger, Draperien, Putzsachen, Wappenschilde, Waffen, Bänder, Kränze mit Medaillons, Füllhörner und andere anmuthige Sachen angebracht sind. — Das Alterthum hatte es, von seiner Uebung in Trophäenfriesen aus, auch wohl einmal zu einer aufsteigenden Trophäenverzierung gebracht, wie z. B. an zwei Pfeilern in der Galerie der Uffizien, welche misslungen genug sind; es hatte auch wohl (§. 131) Feldzeichen in seine Pilaster aufgenommen; — allein von der Vielartigkeit des Reichthums und von der sichern

Behandlung, welche die aufsteigende Verzierung jetzt erreichte, finden sich im Alterthum kaum die ersten Anklänge. — Wesentlich hängt damit zusammen, dass die Renaissance das Canneliren von Anfang an verschmähte (§. 35).

Im XV. Jahrhundert ist die Arabeske meist symmetrisch, d. h. die Thiere und Gegenstände sind entweder verdoppelt oder gerade vorwärts gerichtet dargestellt; im XVI. Jahrhundert findet man sie malerisch verschoben, in Schrägansicht, oft ziemlich unruhig in der Wirkung.

Ausserdem leistet die Marmorsculptur das Höchste und Zierlichste auch in Friesen, in leichten schwungvollen Aufsätzen und Bekrönungen, in Füllungen aller Art, wozu dann noch die Formen der Sarkophage, Urnen, Weihbecken u. a. monumentaler Geräthe kommen.

Neben und zwischen dem leichten Phantasieornament, wie es in der Arabeske herrscht, tritt ein stärker plastisches, auch der Wirklichkeit sich mehr näherndes Ornament auf in Gestalt von Fruchtschnüren, Voluten, Masken, Thieren, Thierfüssen, Thierköpfen, Muscheln u. s. w. nebst menschlichen Gestalten in höherm Relief oder Freisculptur.

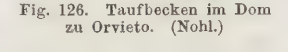
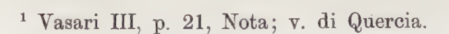


Fig. 126. Taufbecken im Dom zu Orvieto. (Nohl.)

§. 135.
Siena und Florenz.

Florenz und Siena sind von Anfang an die wichtigsten Werkstätten, von wo aus der neue Decorationsstyl des Marmors sich über Italien verbreitet. Rom, welches die grösste Menge von ausgezeichneten Arbeiten besitzt, ist darin gerade von den Toscanern abhängig.

Siena hat die Priorität mit Jacopo della Quercia, welcher ausser dem (wie es laut Milanesi II, p. 436, scheint, angezweifelten) Weihbecken in dem Dom von Siena, das Grab der Flavia del Carretto im Dom von Lucca 1413 fertigte, das früheste Werk der entschiedenen Renaissance mit Genien und Festons. [1] Sodann soll das prächtige Weihbecken im Dom von Orvieto 1417 von einem Matteo Sanese gefertigt sein. (Fig. 126.)



[1] Vasari III, p. 21, Nota; v. di Quercia.

Die hohe Wichtigkeit, welche Siena den Marmorarbeiten beilegte, wobei man sich durchaus nicht an Stadtkinder (wie z. B. Vecchietta 1412—1480) band, erhellt aus den genauen Contracten mit dem Florentiner Bern. Rossellino über eine Thür im Pal. Pubblico 1446 (Milanesi II, p. 235), sodann mit Urbano da Cortona über einen Prachtaltar im Dom (ib. p. 271) u. s. w. Der Mailänder Andrea Fusina arbeitete 1481—1485 den grossen Wandaltar des Card. Piccolomini im Dom (ib. p. 376, vgl. §. 144) und Michelangelo, der später (seit 1501) einige Figuren für diesen Altar schuf, meisselte vielleicht zugleich das herrliche marmorne Ciborium für den Hochaltar in S. Domenico, welches ihm zugeschrieben wird. — Und zu gleicher Zeit besass Siena die Künstlerfamilie der Marrini (nicht Marzini), wovon Lorenzo einer der grössten Meister dieses Faches und ein sehr bedeutender Bildhauer war. Ihm gehört die Marmorbekleidung des Einganges zur Libreria im Dom und der Hochaltar in Fontegiusta, das vielleicht allerschönste Werk der ganzen Gattung, sowohl in Betreff des Figürlichen als des Decorativen. [1] Bald. Peruzzi zeichnete ihm vielleicht den schönen Marmorsitz vor, den er für die Halle der Nobili arbeitete. [2]

Eine ununterbrochene Uebung dieses Zweiges aus eigenen Kräften hat jedoch nur Florenz, wo im Jahr 1478 sich 54 Werkstätten befanden, »für Arbeiten in Marmor und Sandstein, in Relief, Halbrelief und Laubwerk.« [3] Ohne Zweifel wurde Vieles auswärts versandt.

Brunellesco's Zierarbeiten, schön und sehr gemässigt: die Lesekanzel im Refectorium der Badia bei Fiesole und der Brunnen in dessen Vorraum (?); das Weihbecken in S. Felicità zu Florenz (ob noch vorhanden?), vielleicht auch der Sacristeibrunnen in S. Lorenzo, ein Werk von einfach genialer Erfindung, das indess zwischen B. und Donatello und Verocchio streitig ist. [4] Die sonstigen Arbeiten des letztern, nicht frei von Wunderlichkeiten, haben wenig Einfluss auf die Gattung als solche gehabt; schon mehr diejenigen des Michelozzo, der sich [5] als Donatello's Compagnon zur arte dell' intaglio bekennt, nämlich die Decoration der Capelle im Pal. Medici (Riccardi), seine Altartabernakel in S. Miniato und der Annunziata etc. (vgl. §. 34); wiederum weniger die des Bern. Rossellino (Grabmal des Lionardo Aretino in S. Croce). — Was die Zeichnungen in Filarete's Baulehre (§. 31) ergeben, ist uns nicht bekannt.

Der vollendete Reichthum und Geschmack in der Anordnung und Abstufung: Desiderio da Settignano (Grabmal des Carlo

---

[1] Vasari V, p. 284, v. di Pinturicchio; Milanesi III, p. 76. s. — [2] ib. p. 137. — [3] Fabroni, Laurent. Med. magnif. vita, Adnot. 200. — [4] Vasari III, p. 259, v. di Donatello. — [5] Gaye I, p. 117.

Marzuppini in S. Croce, Wandtabernakel im Querschiff von S. Lorenzo). — Sein Schüler Mino da Fiesole, von hoher Bedeutung als Decorator überhaupt und insbesondere als der, welcher die vollendete Marmordecoration nach Rom brachte; Vasari IV, p. 232, v. di Mino, mit einer unbilligen Polemik gegen denselben; die besten erhaltenen Werke, die Grabmäler in der Badia zu Florenz; in Rom ist ausser einigen Original-

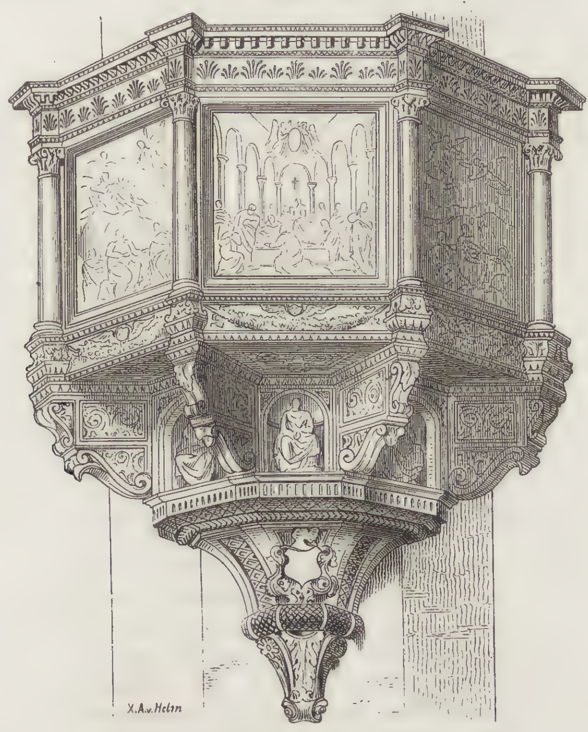


Fig. 127. Kanzel in S. Croce zu Florenz. (Nohl.)

arbeiten die Nachwirkung Mino's sichtbar an den sehr zahlreichen Altären, Prälatengräbern und Sacramentbehältern, zumal in S. M. del Popolo.

Ein ganz freies Meisterwerk von schönster Harmonie: die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Bened. da Majano (Fig. 127). Den Gipfelpunkt bilden dann die zwei berühmten Prälatengräber im Chor von S. M. del popolo zu Rom, Werke des Florentiners Andrea Sansovino (§. 141).

Die meiste römische Arbeit ist namenlos; einen Cristoforo da Roma rühmt der Anonimo di Morelli wegen seines zarten Laubwerkes bei Anlass von S. Vincenzo in Cremona (vgl. §. 136).

Im Jahr 1506 heissen (Lettere pittoriche III, 196) Giovan Angelo Romano und Michel Cristofano aus Florenz »i primi scultori di Roma« und diesen möchte manches vom Besten angehören.

Die spätesten Florentiner, welche noch berühmte Decoratoren und Bildhauer zugleich waren: Andrea da Fiesole (Vasari VIII, p. 137, ss., v. di A. da Fiesole) und Benedetto da Rovezzano (ibid. p. 176, ss., v. di Rovezzano); letzterer arbeitete z. B. Kamine, Handbecken, Wappen mit Bandwerk, Grabmäler, Pforten und ein Heiligengrab, welches jetzt stückweise in den Uffizien aufgestellt ist; seine Arabeske ist schon derber als die der Vorgänger.

Von den Schülern des Andrea, Maso Boscoli und Silvio Cosini (beide von Fiesole) wurde der letztere mit der Zeit Executant bei Michelangelo und dann in Genua bei Perino del Vaga für Stuccaturen.

In den glasirten Thonarbeiten der Schule der Robbia ist die Arabeske, im Bewusstsein des weniger feinen Stoffes, bescheidener als in Marmor; allein die kräftige Composition des Ganzen, die herrlichen Fruchtschnüre und die weise Abwechselung von bloss Plastischem und bloss Gemaltem geben diesen Sachen einen sehr hohen Werth (Altäre, Heiligennischen, der Sacristeibrunnen in S. M. novella zu Florenz etc.). Ihre Farben bloss: gelb, grün, blau, violett und weiss.

§. 136.

Das übrige Italien.

Die Decoration des Palastes von Urbino erscheint als eine zwischen toscanischer und oberitalienischer Einwirkung getheilte. Neapel und Genua besitzen wenig Einheimisches von höherm Werthe. Oberitalien bildet ein Gebiet für sich.

Im Pal. v. Urbino prachtvolle Thüreinfassungen (§. 134), Kamine (Fig. 128), Simse, zum Theil an Bolognesisches erinnernd; Einiges mit Gold und Blau bemalt. — Neapel zehrt im XV. Jahrhundert von Florenz (Grabmäler von Rossellino, Donatello etc.) und erhält erst spät im XVI. Jahrhundert mit Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce, Domenico di Auria eine selbständige Schule von Decoratoren-Sculptoren, als im übrigen Italien die Gattungen sich bereits schieden (Grabmäler in vielen Kirchen, Brunnen des Auria bei S. Lucia). — Genua nimmt im XV. Jahrhundert wesentlich am oberitalienischen Style Theil; das Beste eine Anzahl Thüreinfassungen, worunter die prachtvolle, von einer Kirche entlehnte, in einem Hause auf Piazza Fossatello. Im XVI. Jahrhundert die Arbeiten des Montorsoli und mehr classicistisch: der Tabernakel der Johannescapelle im Dom (§. 80) von Giac. della Porta 1532.

In Venedig war die Incrustation (§. 42, 43) eine Rivalin der Decoration; letztere ist wesentlich auf möglichst reiche Ausfüllung der Pilaster, Friese, Fenstereinfassungen an Gebäuden beschränkt (M. de' Miracoli aussen und innen, Scuola di S.

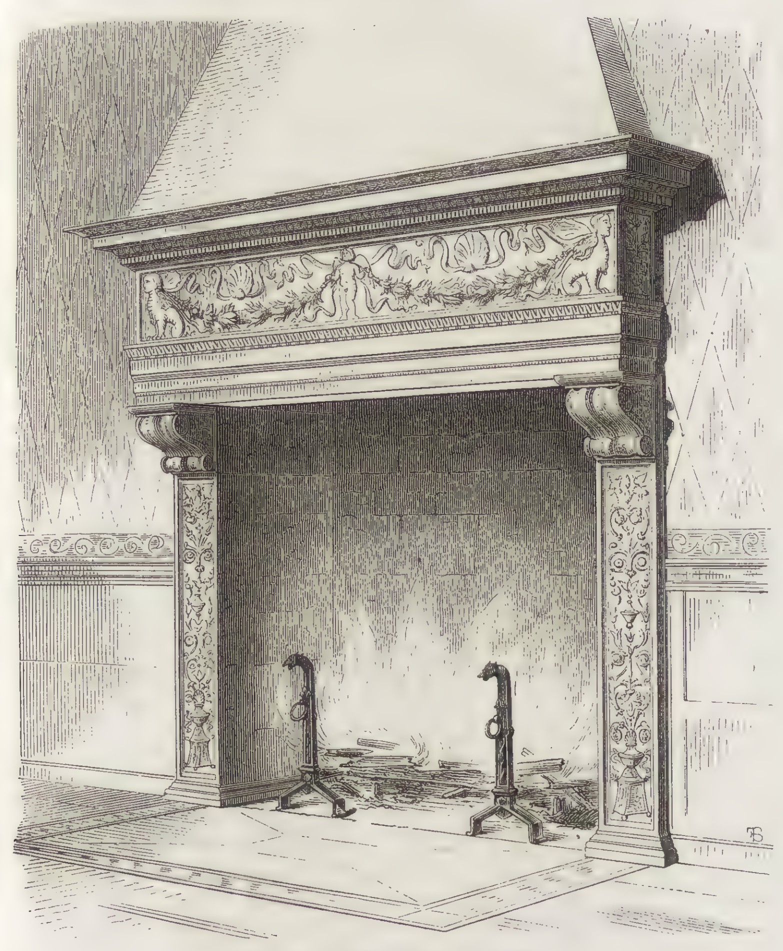


Fig. 128. Kamin im Pal. v. Urbino.

Marco, hintere Theile des Dogenpalastes), während die Altäre und Grabmäler nur mässigen Gebrauch davon machen und vom Anfang des XVI. Jahrhunderts an fast gänzlich darauf verzichten, um sich rein in plastischen und architektonischen Formen zu bewegen. So ist hier durchschnittlich die Architektur decorativer und die Decoration architektonischer als anderswo. Doch bleiben

ausser einigen phantastisch reichen Kaminen im Dogenpalast die Arbeiten des Alessandro Leopardo wahre Wunder des von den

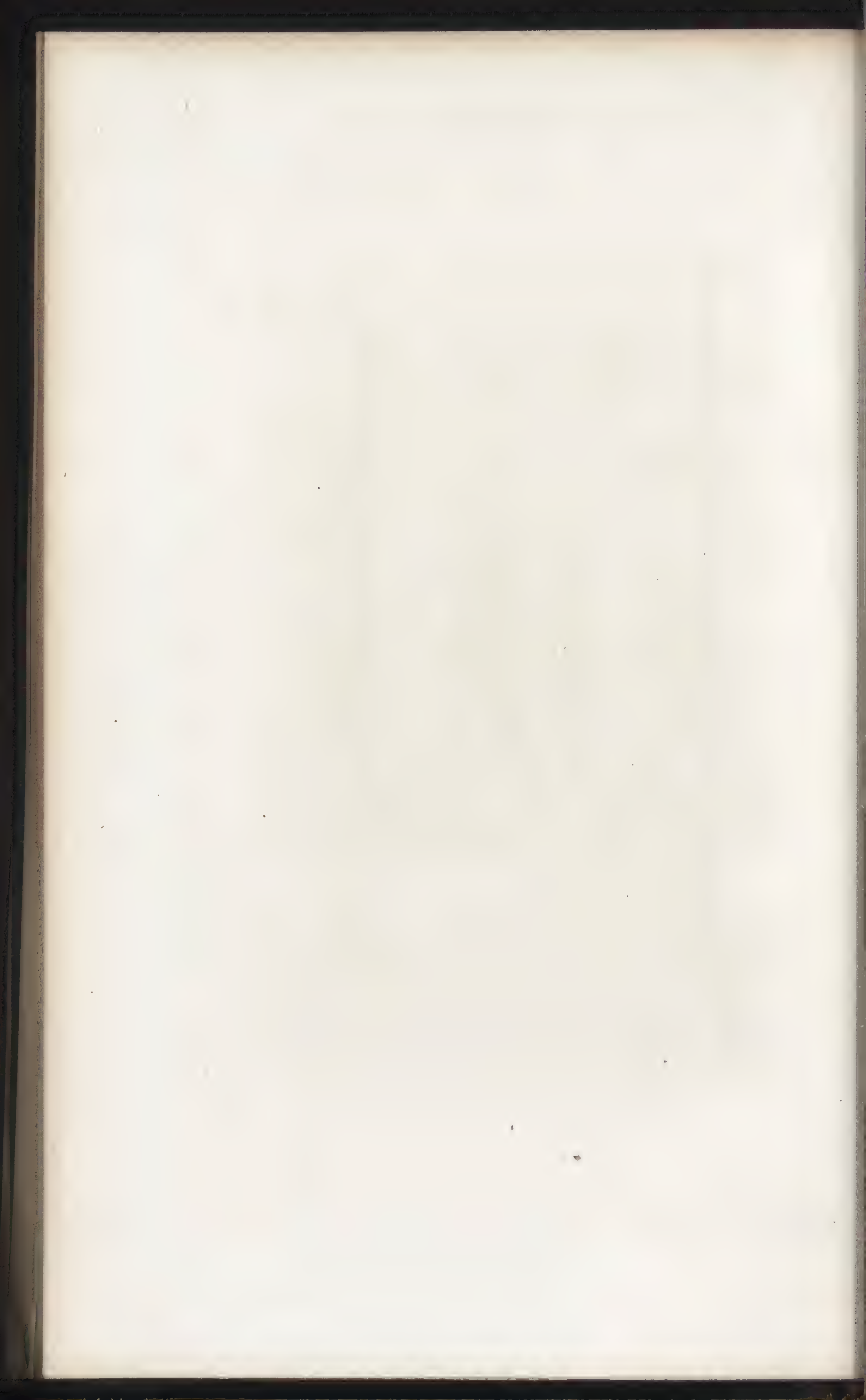


Fig. 129. Ospedale Grande zu Mailand.

herrschenden Manieren unbeirrten Schönheitssinnes: die Basis der Reiterstatue des Colleoni 1495, das Grabmal des Dogen Vendramin



Fig. 130. Fenster der Certosa bei Pavia.



in S. Giovanni e Paolo etc. — In der Arabeske hat alles sich schlängelnde Rankenwerk eine ungemein viel bessere Bildung, als die senkrecht aufspriessenden vegetabilischen Motive und vollends die trophäenartigen.

Im übrigen Oberitalien scheidet sich ein Marmorstyl und ein Styl in Backstein, Stucco u. a. weniger edlem Material. Der letztere hat seinen Hauptanhalt an Bologna, wo die vorhandenen Marmorsachen sogar weniger eigenthümlich sind als diejenigen in den genannten Stoffen; in diesen das beste von Formigine und Properzia de' Rossi. (Es wird jedoch auch ein Marmorarbeiter, Jacopo Duco um seines Laubwerkes willen besonders gerühmt; Vasari IV, p. 251, v. di Ercole Ferrarese.) — Sehr eigenthümlich das prächtige Stuccograbmal Gozzadini in der Servitenkirche, von Gio. Zacchio. Die bedeutendste Backsteindecoration ist wohl diejenige an der Façade des Ospedal maggiore zu Mailand (Fig. 129, vgl. §. 44, 107), und an den Hofhallen der Certosa zu Pavia (§. 46). Im Ganzen ist die Decoration in diesen unedeln Stoffen bei aller Kraft und Fülle weniger fein empfunden und wird besonders im Stucco mit der Zeit ziemlich schwülstig.

Der Marmorstyl hat seine wichtigste Stätte an der Façade der Certosa zu Pavia (§. 71), wo sehr namhafte Meister sowohl Decoration als Bildwerke übernahmen: Gio. Ant. Amadio, Cristoforo da Roma (§. 135), Andrea Fusina (§. 135), Cristoforo Solari, genannt il Gobbo (§. 67), Agostino Busti, genannt Bambaja u. a. m. Von einziger Pracht und Schönheit sind besonders die Candelaber als Fensterstützen und die Ausstattung der Fenster überhaupt. (Fig. 130.) Dazu kommt noch Manches von der Decoration des Innern; — ferner eine Anzahl von Altären und Grabmälern in mailändischen Kirchen (S. M. delle Grazie etc.), Arbeiten im und am Dom von Como, an der Façade von Lugano, die Cap. Colleoni zu Bergamo, Altareinfassungen in den Kirchen von Vicenza, auch zu Verona; — endlich im Santo zu Padua die Decoration der Pfeilerhalle, welche den Eingang der Antoniocapelle bildet, von Matteo und Tommaso Garvi aus dem Mailändischen, mit Hülfe des Vicentiners Pironi. (Ueber diesen und den Giovanni von Vicenza, welche in ihrer Heimath viel gearbeitet haben, Vasari XIII, p. 105, v. di Jac. Sansovino.)

Das Gemeinsame dieses oberitalischen Marmorstyles gegenüber dem florentinischen liegt in seiner reichen, unbedenklichen Fülle, welche sich auch auf die Umdeutung gothischer Formen einlässt. Die Pyramiden des Domes zu Como, §. 81; die vortretenden Portalsäulen, §. 37, 51, jetzt bisweilen zu prachtvollen selbst mit Figuren reich besetzten Candelabern umgestaltet; z. B. am Seitenportal des Domes zu Como und an der oben erwähnten



Fig. 131. Pilaster von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

Thüre auf Piazzo Fossatello zu Genua. Das Relief der Zierformen ist stärker, die Grundfläche mehr angefüllt, ja mit Sachen überfüllt. Der Styl des Einzelnen aber ist in den bessern Werken so edel, fein und ideal als an den bessern florentinischen.

Die unedlern Stoffe geriethen eben durch Mitmachen dieses vollen Reichthums in Nachtheil; ihre Schönheit würde viel eher in einer gewissen Strenge, namentlich in mässiger Anwendung der unbelebten Gegenstände zu finden gewesen sein, wie das wundervolle Rankenwerk der Pilaster in der Sacristei von S. Satiro zu Mailand (Fig. 131) deutlich zeigt. (Wahrscheinlich mit dem Gebäude von Bramante, vgl. §. 80.) Hier vermisst man den weissen Marmor nicht, so wenig als bei den Robbia (§. 135). Für die Anfänge dieses ganzen oberitalischen Decorationsstyles musste wichtig sein das noch von Lomazzo (trattato dell' arte, p. 423) citirte inhaltsreiche »Grotteskenbuch« des Troso von Monza, eines Malers um 1450.

§. 137.

Decorativer Geist des XVI. Jahrhunderts.

Schon beinahe vom Beginn des XVI. Jahrhunderts an absorbirt an Grabmälern und Altären die zum Lebensgrossen und Halbcolossalen fortgeschrittene Sculptur die Mittel und die Aufmerksamkeit. Das architektonische Gerüste verliert mehr und mehr die Arabesken und andere Zierden und wird wieder zur blossen Architektur. Die Decoration verwendet bald ihre wesentlichsten Kräfte auf die Gewölbe.

Michelangelo's Feindschaft gegen die Arabeske an Sculpturwerken: »gli intagli .... se bene arrichiscono l'opere, confondono le figure«; Vasari XI, p. 83, v. di Mosca. (Wenn Michelangelo wollte, bildete er das Decorative sehr schön; sein Ciborium in Siena, §. 135; von seinem Mörser und dem Salzfass für den Herzog von Urbino ist leider jede Spur verloren; Vasari XII, p. 282, Nota, p. 385. Comment., v. di Michelangelo; vgl. auch §. 177.) Die Arbeiten Mosca's selbst bei aller Geschicklichkeit, welche Vasari a. a. O. so sehr überschätzt, stehen im Styl den frühern bessern Sachen weit nach und gewinnen durch die starken Unterhöhlungen einen Schattenschlag, welcher der wirklichen Bestimmung der Arabeske zuwider ist. (Bekleidung einer Capelle in S. M. del Pace zu Rom etc.) Aehnliches gilt von den Leistungen des Stagi im Dom zu Pisa. Vorzüglich sind Arbeiten dieser Zeit hauptsächlich an denjenigen Stellen, wo die wirklichkeitsgemässe Behandlung am Platze ist, z. B. in Guirlanden, Theilen von Thieren, Stierschädeln (Bandinelli's Basis bei S. Lorenzo in Florenz), auch in Wappen.

Die veränderte Sinnesweise der Zeit zeigt sich sehr deutlich an der Santa Casa in der Kirche von Loretto, deren bauliches Gerüste (vom jüngern Ant. Sangallo) eine Menge Theile architektonisirt zeigt, welche einige Jahrzehnte früher durchaus der Decoration anheimgefallen wären. Incrustation der Stylobaten, Cannelirung der Säulen, strengere Antikisirung aller Formen. Von Mosca sind hier die sehr schönen Festons. Auch der achteckige sog. Coro unter der Kuppel im Dom von Florenz, unter Bandinelli's Leitung angeblich nach dem Vorbild des hölzernen von Brunellesco hingestellten gearbeitet, wäre gewiss im XV. Jahrhundert viel schmuckreicher gestaltet worden. [1]

Allein das Bedürfniss nach reichern Formen schlug denn doch wieder durch, nur auf unglückliche Weise. Da wo die echte Renaissance noch eigene Zierformen angewandt hatte, brauchte der Barockstyl nun zwar Bauformen, aber in widersinniger Verkleinerung, Häufung und Brechung. Der theoretische Ausdruck hiefür in Armenini's Schilderung eines isolirten Hochaltars (de' veri precetti della pittura, Ravenna, p. 164); derselbe muss rund oder achteckig sein, um von allen Seiten einen gleich günstigen Anblick zu gewähren, mit »tribune, mensole, partimenti, nicchie, risalti, compimenti di cornice, con diversi ordini variati così finestre, figurine et maschere di rilievo, festoni, balaustri, piramidi« etc., Alles wo möglich mit bunten Steinen eingelegt, mit Gold eingefasst u. s. w.

Die namhaften Decoratoren etwa der Zeit von 1525 bis 1550 zählt Lomazzo auf, leider ohne irgend genau die Gattungen zu scheiden und ohne weit über die Lombardei hinaus zu blicken. Trattato dell' arte p. 421: In den Friesen der Kapellengewölbe (also Stucco und Malerei) und der Façaden (Stein) mit Kinderfiguren und Masken, zeichneten sich zu unsern Zeiten besonders aus Ferrari (ohne Zweifel Gaudenzio), Perino (del Vaga), Rosso, (Giulio) Romano, der Fattore (Penni), Parmigiano, Correggio, (Gio. da) Undine, Pordenone; — in sonderbaren Masken und in Laubwerk Soncino; in Laubwerk allein: Nicolo Picinino und Vincenzo da Brescia (diese letztern wahrscheinlich Stuccatoren); — und der das Laubwerk am trefflichsten, ausser dem Alterthum meisselte, ist Marco Antonio (?) gewesen. (Das Bisherige bezieht sich Alles auf die Friese der horizontalen Glieder.) — In Betreff der Arabesken (§. 134) wäre viel zu sagen; wenn auch Stefano Scotto ohne Zweifel der ausgezeichnetste war, so hat ihn doch hierin Gaudenzio übertroffen, welcher sein erster Schüler und zugleich der des Lovino (Bern. Luini) war. — (Nun kommt er nochmals auf die Friese zurück, insofern dieselben in der damaligen ausgearteten Weise gemalte Historien,

---

[1] Vasari X, p. 328, s., v. di Bandinelli.

eingefasst von stucchirten oder gemalten Cartouchen, Kinderfiguren, Schilden, starken Fruchtschnüren, Inschriften etc. enthielten und sagt von diesen einfassenden Zuthaten:) Hierin waren, abgesehen von den eigentlichen Grotteskenverfertigern, besonders erfindungsreich Gio. Batt. Bergamo und Evangelisto Lovini, Bruder des Aurelio, welcher (letzterer?) in dieser und in andern Beziehungen ausgezeichnet ist, ferner Lazaro und Pantaleo Calvi, Ottavio Semino, Bruder des Andrea, Vincenzo Moietta, und im Alterthum (aus Plin. H. N. XXXV, 37) Serapion. — Später wird Silvio Cosini nur beiläufig genannt. — Der Abschnitt über Lampen, Candelaber, Brunnen etc. p. 426 behandelt fast nur die späte Zeit, in welcher L. schrieb; der für seine Gefässe, Geräthe und Wagen berühmte Ambrogio Maggiore z. B. gehört in die Zeit des Buches selbst (1585.)

§. 138.

Das Grabmal und der Ruhm.

Das Prachtgrab der Renaissance, ohne Vergleich die wichtigste Aufgabe der mit der Sculptur verschmolzenen decorativen Kunst, entsteht wesentlich unter Einwirkung des Ruhmsinnes (vgl. §. 1). Die Sehnsucht des Einzelnen nach Unvergänglichkeit seines Namens und der Eifer einer Stadt oder Corporation für die Ehre eines berühmten Angehörigen bedürfen gleichmässig der Kunst.

Das Heiligengrab, im XIII. und XIV. Jahrhundert eine besondere Gattung der Sculptur, nimmt im XV. Jahrhundert nur eine untergeordnete Stelle ein. Nach der Beschreibung zu urtheilen ist nur das Grab des heiligen Savinus im Dom zu Faenza, von Benedetto da Majano, ein Werk höhern Ranges.[1] Ein hübsches Werk ist die Arca di S. Apollonia im Dom von Brescia, ein Sarkophag mit 3 Figurenreihen Reliefs, darüber ein Tabernakel mit Figuren und einer Madonna in Lunette. — In S. Tommaso zu Cremona befindet oder befand sich das Grab des S. Pietro Marcellino, von Zuandomenego da Vercelli, — und in S. Lorenzo ebenda dasjenige von S. Mauro, (richtiger S. S. Mario e Marta) 1482, von dem berühmten Gio. Ant. Amadio (§. 136), — beide von dem Anonimo di Morelli gerühmt. Das Gemeinsame aller dieser Arbeiten sind die vom mittelalterlichen Heiligengrab her übernommenen erzählenden Reliefs, in welchen das XV. Jahrhundert sehr redselig ist; von andern Grabmälern unterscheiden sie sich durch Abwesenheit der liegenden Statue, indem der Heilige viel eher stehend oder thronend über dem Sarkophag dargestellt sein wird. — An der Arca des h. Dominicus in dessen

[1] Vasari V, p. 132 und Nota, v. di Ben. da Majano.

Kirche zu Bologna ist der obere Aufsatz eigentlich nur die Umdeutung eines gothischen Ziermotivs. — Aus dem beginnenden XVI. Jahrhundert (um 1510) das Grab des h. Johannes Gualbertus von Rovezzano, der Absicht nach eine sehr grosse Anlage; von dem was vollendet wurde sind nur einige Reliefs in die Uffizien gerettet. [1] Das Grab des Gamaliel, im Dom von Pisa, unbedeutend. — Das mittelalterliche Motiv, den Sarkophag durch Statuen tragen zu lassen, kommt an diesen Heiligengräbern nirgends mehr vor.

An die Stelle der Heiligkeit waren andere Ideale des Lebens getreten, welche ihre Verherrlichung verlangten. Theologische und praktische Bedenken gegen das Begraben in Kirchen blieben ohne Folgen.

Schon im XIV. Jahrhundert hatte das Grab zur Verherrlichung der politischen Macht und des geistigen Ruhmes gedient. Abgesehen von den Gräbern der Anjou in Neapel: das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, ein grosses politisches Tendenzwerk; [2] — die bekannte Gruppe von freistehenden gothischen Tabernakeln mit den Gräbern der Herrscherfamilie della Scala in Verona. — Giangaleazzo Visconti (starb 1402) wollte in der Certosa bei Pavia thronend über sieben Stufen dargestellt sein, rechts ein Grabmal der ersten Frau mit ihren Kindern, links eines der zweiten ebenso; [3] — Der Typus der Gräber berühmter Juristen, Aerzte, Astrologen zu Florenz im XIV. Jahrhundert heisst monumento rilevato, sepultura rilevata, bei Filippo Villani, vite p. 19. 26. 45; es ist der frei auf unterstützten Säulen oder Consolen schwebende Sarkophag gemeint. Die Städte legten einen wahren Cultus der Gräber berühmter Mitbürger und auch Fremder an den Tag, [4] und allen ging Florenz voran, wo der Staat grosse Denkmäler wenigstens zu decretiren pflegte. Im J. 1396 der Beschluss, im Dom für Anorso, Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi della Strada »hohe und prächtige, mit Marmorsculpturen und anderer Zier geschmückte Grabmäler« zu errichten und zwar, wenn deren Gebeine nicht zu erhalten wären, auch als blosse Kenotaphien. Doch blieb die Sache liegen; 1430 wurde der Beschluss für Dante und Petrarca erneuert und blieb wiederum liegen. [5]

Es gab eine Art von Anwartschaft, indem man ein Prachtgrab wenigstens im Dom einfarbig an die Wand malen liess, so die noch sichtbaren des Theologen Marsili und des Cardinals Corsini (nach 1405), bereits im Styl der Renaissance. [6]

---

[1] Vasari VIII, p. 177, v. di Rovezzano. — [2] Vasari I, p. 330, v. di Giotto; II, p. 5, v. di Agostino e Agnolo. — [3] Corio, fol. 286. — [4] Cultur der Renaissance, S. 146. — [5] Gaye, carteggio I, p. 123. — [6] Vasari II, p. 231, v. di Bicci.

Ganz eigenthümlich verfuhr man mit den Condottieren. Für den schrecklichen John Hawkwood wurde 1393, als er noch lebte, ein marmornes Prachtgrab beschlossen, wo er begraben werden solle »quando morietur«; [1] man begnügte sich aber später doch damit, ihn durch Paolo Uccello gross zu Pferde in Chiaroscuro an die Wand malen zu lassen, sammt einem andern Condottiere Piero Farnese. [2] Wahrscheinlich musste dieser Farnese 1455 der grossen gemalten Reiterfigur des Nic. da Tolentino (st. 1434) weichen, welche jetzt das Gegenstück zu der des Hawkwood ausmacht; der Staat rühmt sich dabei etwas kühl seiner Gewohnheit gegen verdiente Soldhauptleute: »aliquid (sic) ad eorum honorem et gloriam retribuere.« [3] Laut Fabroni, magni Cosmi vita, adnot. 52. hätte zu dem Fresco wenigstens ein einfaches Marmorgrab unten in der Kirche gehören sollen, welches fehlt. — Beispiel eines bloss gemalten Reiterdenkmals in Siena, Vasari III, p. 20. Nota, v. di Quercia; desgleichen auf der Piazza zu Lucca, Paul. Jov. Elogia, bei Anlass des Picinino; — ja König Matthias Corvinus von Ungarn war zu Rom als Reiterbild in Fresco gemalt an Campo Fiore, (ibid., bei Anlass desselben). Man hielt zu Florenz fortwährend darauf, dass Celebritäten im Dom begraben wurden, wie z. B. Brunellesco, obschon dessen Familiengruft in S. Marco lag. [4] Allein sein und einiger Anderer Denkmäler sind sehr bescheiden.

Bei weitem prächtiger: die Gräber der beiden Staatssecretäre in S. Croce (§. 135) Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini. In Venedig hatte der Staat bestimmte Kategorien des Denkmalsetzens und machte wenigstens mit dem Reiterbild für seine Condottiere Ernst. Altar und Grab der Cap. Zeno in S. Marco sind der Dank des Staates für das grosse Vermächtniss des Cardinals Gio. Batt. Zeno. [5] Sein ganzer Nachlass betrug laut Malipiero 200,000 Ducaten.

Fortwährend blieb in Italien das Denkmal die sichtbare Gestalt irgend einer Art von Ruhm; zahlreiche Gräber von Dichtern, Gelehrten, grossen Beamten und Juristen, namhaften Soldaten etc. (selbst das Grabmal einer berühmten Buhlerin; Vasari X. p. 166, v. di Perino.

Die vergeblichen Verbote der Gräber in Kirchen vgl. §. 83. Aus sittlichen und theologischen Gründen ereiferte sich ein spanischer Bischof dagegen; Vespasiano Fiorentino, p. 307; aus sanitarischen Alberti, de re aedificatoria L. VIII, c. 1, wo er sogar dem Leichenverbrennen das Wort redet.

---

[1] Gaye, carteggio I, p. 536. — [2] Vasari III, p. 94 und Nota, v. di Uccello. — [3] Gaye l. c. p. 562. — [4] Vasari III, p. 239, s. — [5] Sansovino, Venezia, fol. 32.

§. 139.
Die Grabmäler der Reichen und Vornehmen.

Sehr frühe nehmen auch Reichthum und Rang die Kunst in Anspruch, um an geweihter Stätte dem Ruhme gleich zu stehen. Namentlich drängt in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts der steigende Prachtsinn auf eine grosse Verallgemeinerung des Gräberluxus hin.

Schon Petrarca klagt um 1350, dass der Reichthum den Ruhm verdränge; de remediis utriusque fortunae, p. 39: »Fuere aliquando statuae insignia virtutum; nunc sunt illecebrae oculorum; ponebantur his qui magna gessissent, aut mortem pro republica obiissent . . . ponebantur ingeniosis ac doctis viris . . . nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrina mercantibus.«

In Padua und in Bologna scheinen die gothischen Professorengräber, auf welche hier auch wohl gestichelt sein könnte, in der Regel durch testamentarische Verfügung des Betreffenden und kaum je durch Staatsbeschluss entstanden zu sein. Aufzählungen bei Mich. Savonarola, Murat. XXIV. Col. 1151 ss., bes. Col. 1165, das prächtige Grab eines Arztes, an welchem seine Ahnen, eine ganze Asklepiadenfamilie, mitverewigt wurden, und bei Bursellis, annal. Bonon. Murat. XXIII, passim. Letzterer sagt es mehrmals (z. B. Col. 877) ausdrücklich bei Gräbern des XV. Jahrhunderts. — Von den adeligen Gräbern versteht es sich von selbst, dass sie die Sache der Familie waren. — Wohl aber war das Grabmal des berühmten Juristen Mariano Socino (wovon die Broncestatue, ein Werk Vecchietta's, sich jetzt in den Uffizien von Florenz befindet) eine Stiftung seiner Vaterstadt Siena. [1]

Mit der Zeit wurde es Standessache und von Seiten der Erben oder der betreffenden Corporation etc. Sache der Pflicht, der Ergebenheit, der Höflichkeit, prächtige Denkmäler zu setzen; Mancher sorgte testamentarisch für sich, und wer völlig sicher sein wollte, liess das Grabmal bei Lebzeiten anfertigen und selbst aufstellen wie jener römische Prälat, an dessen Grabe man liest:

> Certa dies nulli est, mors certa; incerta sequentum
> Cura; locet tumulum, qui sapit, ante sibi.

Für die römischen Prälaten war das Prachtgrab wie der Palastbau (§. 8) ein Mittel, wenigstens einen Theil ihres Erbes der Confiscation zu entziehen. — Als Standessache galt das Prachtgrab gegen 1500 hin auf besonders ängstliche Weise in Neapel. Jovian. Pontan. Charon: »man sei mehr um das Grab

---

[1] Vasari IV, p. 212, Nota, v. di Franc. di Giorgio.

als um die Wohnung bemüht etc.« Sannazaro (Epigrammata, de Vestustino) spottet eines Solchen, der das kümmerlichste Leben führt, aber für seine Grabkapelle spart, früh Morgens schon mit Architekten und Marmorarbeitern bei allen antiken Ruinen herumzieht, sie erst Nachmittags todtmüde entlässt und nun über ihre Gesimse, Friese, Säulen etc. schimpft und beständig ändert. »Lass doch die Leute ruhig essen und wenn du durchaus mit deinem Begräbnisse dich abgeben willst, so lass dich an den gemonischen Stufen begraben.«

Ein Glückssoldat, Ramazzotto, der sich um 1526 durch Alfonso Lombardi sein Grabmal in S. Michelo in Bosco bei Bologna errichten liess, aber viel später anderswo arm und vergessen starb; Vasari IX, p. 10 und Nota, v. di A. Lombardi.



Fig. 132. Grabmal Cornaro.

§. 140.

Die wichtigsten Gräbertypen.

Die Gräbertypen des XIII. und XIV. Jahrhunderts wurden grösstentheils aufgegeben und die übrig bleibenden im Sinn der Renaissance auf das Schönste umgestaltet.

Sie hatten bei einer oft grossen Schönheit der Ausführung meist bedeutende Uebelstände gehabt. Der auf Consolen an einer Wand angebrachte Sarkophag (das sepolcro in aria) hatte zwar den Vorzug, die Communication nicht zu hemmen, allein die darauf liegende Statue blieb entweder unsichtbar oder musste, schräg vorwärts gelehnt, einen sonderbaren Effect machen. — Varietäten: die bolognesische, mit Statuetten neben und über der Portraitstatue, auch wohl an den Ecken des mit Reliefs geschmückten Sarkophags selbst; — der paduanisch-veronesische mit einem ebenfalls aus der Wand vortretenden, auf Consolen ruhenden Spitzbogen, welcher über dem Sarkophag schwebt, mit Malereien. (Fig. 132.)

In Neapel wurde der Typus des Heiligengrabes, nämlich der von Statuen getragene Sarkophag für Grosse und fürstliche Personen üblich; über demselben eine Nische mit Baldachin und mit Vorhängen, welche von Engeln weggezogen werden.

Ganz erlöschen auch diese Typen nicht; sogar der letztgenannte kommt vor. (Die christliche Demuth hoher Geistlicher verlangte wenigstens, dass die Leiche in die Erde zu liegen komme, so dass der oben dargestellte Sarkophag ein blosser

Scheinsarg wurde; Benedict XI, st. 1304 zu Perugia, wird in S. Domenico begraben »sub terra, sicut ipse mandavit dum adhuc viveret, ne in alto poneretur, sed sub terra, ex magna humilitate quam habebat«.)[1]

Den ersten Rang aber nimmt in der Renaissance derjenige Typus ein, bei welchem der Sarkophag mit der liegenden Statue in mässiger Höhe in eine mehr oder weniger verzierte, nur wenig vertiefte Nische zu stehen kommt; sehr schön vorgebildet in zwei Gräbern aus der Schule der Cosmaten um 1300. (Grabmal Consalvo in S. M. maggiore, Grabmal Durantis in S. M. sopra Minerva), wo Engel zu Häupten und Füssen des Verstorbenen das Leichentuch halten; die Nische mit Mosaikgemälden ausgefüllt.

Die Renaissance gibt zunächst dem Sarkophag eine freier bewegte Gestalt, oft voll Anmuth und Pracht, mit dem schönsten Pflanzenschmuck; sie erhebt ihn auf Löwenfüssen vom Boden; sie stellt über denselben eine besondere Bahre mit Teppich, auf welcher der Verstorbene liegt. In der portalartigen Nische wird entweder ein Rundrelief oder ein Lunettenrelief mit der Halbfigur der Madonna, bisweilen begleitet von Schutzheiligen und Engeln angebracht; bis tief ins XV. Jahrhundert behauptet sich auch der Vorhang, welchen die auf dem Sarkophag sitzenden oder stehenden Engel (jetzt als nackte Kindergenien) bei Seite schieben oder ziehen; die Pfosten der Nische erhalten bisweilen Statuetten von Tugenden oder Heiligen; bisweilen bleibt auch die Nische über dem Sarkophage frei und das Madonnenrelief kommt erst in den obern Aufsatz, welcher überdiess mit Candelabern oder Figuren gekrönt wird.

Diess ist diejenige Gräberform, welche vielleicht am Meisten zu der langen Dauer des aus Decoration und Sculptur gemischten Styles beigetragen hat. Der Zusammenklang freier und bloss halb erhabener Gestalten des verschiedensten Massstabes mit einer edelprächtigen Nische und den schönsten Einzelformen der Arabesken war ein Ziel, würdig der höchsten Anstrengung. Kein früherer Styl hat eine Aufgabe von diesem Werthe aufzuweisen.

Diess der vorherrschende Typus der römischen Prachtgräber vom Ende des XV. Jahrhunderts, zumal derjenigen in S. M. del Popolo. Sie müssen uns die Stelle der mit Alt S. Peter untergegangenen[2] vertreten.

Berühmte Vorbilder: Das Grabmal des Cardinals von Portugal, von Antonio Rossellino, in S. Miniato bei Florenz; (sogleich eine Wiederholung für Neapel bestellt; Vasari IV. p. 218.

---

[1] Brevis hist. ord. praedic. ap. Martene, coll. ampliss. VI; Col. 373. — [2] Panvinio, vgl. §. 8, p. 287, ss., 361, ss.

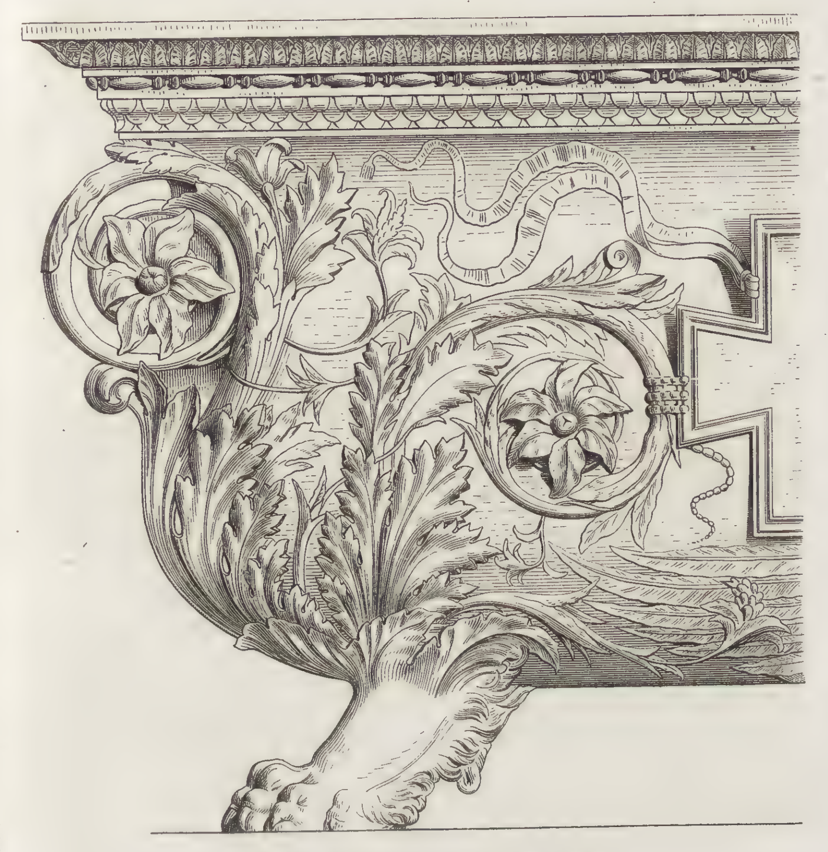


Fig. 133. Sarkophag in S. Croce zu Florenz.



s. v. di Ant. Rossellino;) — die Gräber des Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini (letzteres von Settignano) in S. Croce; (§. 135; vgl. Fig. 133.) — Die Arbeiten des Mino da Fiesole in der Badia zu Florenz.

§. 141.

Nebentypen der Grabmäler.

Auch einfachere Grabanlagen enthalten oft Herrliches, während grosse Prachtarbeiten bisweilen nur einen gothischen Gedanken wiedergeben. Isolirte Gräber, ihrer Natur nach selten, bilden keinen eigenen Typus.

Zu den einfachern Typen gehört der vielleicht von Donatellos Bruder Simone stammende, wo die Nische nicht als Portal, sondern nur als halbrunde, mit Laubwerk eingefasste Wandvertiefung gegeben ist, in welcher der Sarkophag steht; Gräber des Gianozzo Pandolfino (st. 1457) in der Badia zu Florenz, in S. Trinità ebenda (von Giul. Sangallo?) u. s. w.

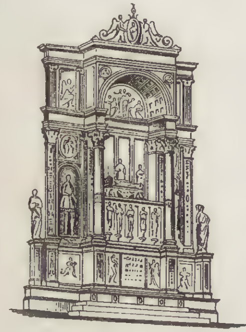


Fig. 134. Grabmal Vendramin (Nohl.)

Sehr häufig kommen auch blosse Grabtafeln mit Relief und Inschrift vor, und Manches dieser Art, wie z. B. die Grabmäler Ponzetti (1505 und 1509) in S. M. della Pace zu Rom, auch Einiges in Mailand gehört zum Besten dieser Zeit.

In Venedig behaupten sich mehrere Elemente des mittelalterlichen Grabes in den Formen des neuen Styles; der Sarkophag bleibt ein rechtwinkliges Oblongum mit Statuetten an den Ecken oder an der Vorderseite (Grab Vendramin in S. Gio. e Paolo, Fig. 134, Grab Zeno in S. Marco); er ruht auf Statuen von Helden (Dogengrab Mocenico 1476 in S. Gio. e Paolo von den Lombardi, mit reichen Zuthaten u. a. m.); bei der meist hohen Lage derselben wird statt der liegenden Statue öfter eine stehende, von kriegerischen Pagen oder Tugenden begleitet darauf angebracht.

Auch der auf Consolen schwebende Sarkophag behauptet sich hier wie in Oberitalien überhaupt. (Mailand: schöne Beispiele in S. Maria delle Grazie, das Grabmal Brivio in S. Eustorgio etc. — Ueber solchen Sarkophagen die Reiterstatuen mehrerer venezianischer Condottiere.

In Neapel ist das Grab des Card. Brancacci (in S. Angelo a Nilo) von Donatello und Michelozzo noch eine fast vollständige Uebertragung aus dem dortigen gothischen Typus (§. 140) in den neuen Styl. — Sonst finden sich die verschiedensten Com-

binationen an den Gräbern von Kriegern, Staatsmännern, Adeligen, welche hier über die Prälatengräber das Uebergewicht haben.

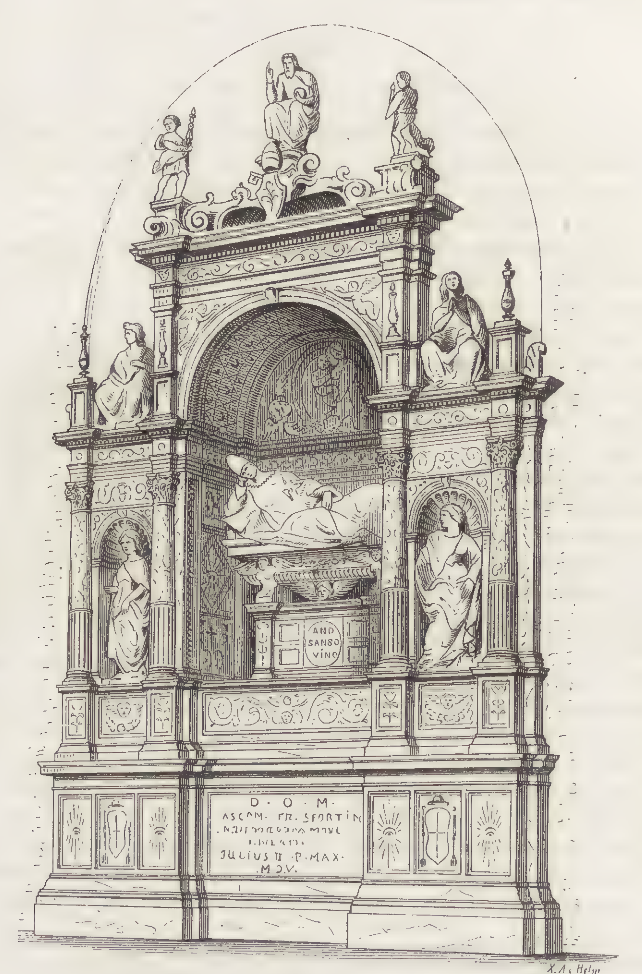


Fig. 135. Grabmal in S. Maria del Popolo zu Rom. (Nohl.)

Das Höchste, was durch das Bündniss von Decoration und Sculptur zu Stande gekommen ist, bleiben immer die beiden Gräber im Chor von S. M. del Popolo zu Rom, Fig. 135, von Andrea Sansovino um 1505; Umdeutung der Nische zu einer Triumphbogenarchitektur mit den schönsten Friesen und Arabesken und mit unvergleichlichen Grabstatuen und Nebensculpturen.

Das isolirte Grab kommt in Italien nur in einzelnen Beispielen vor; dasjenige Martins V. im Lateran, mit Filarete's Bronzefigur des Papstes in flachem Relief; — das des Cardinals Zeno in S. Marco, ebenfalls Bronze, mit Statuetten am Sarkophag etc.; — endlich das vom Motiv des Paradebettes ausgehende eherne Grabmal Sixtus IV. in S. Peter von Pollajuolo.

Das Grabmal Turriani in S. Fermo zu Verona ist nur noch als Fragment vorhanden (eherne Sphinxe, welche den Sarkophag trugen, von Andrea Riccio.

§. 142.

Grabmäler des XVI. Jahrhunderts.

Bald nach Beginn des XVI. Jahrhunderts beginnt die oben (§. 137) bezeichnete Absorption der Decoration auch an den Grabmälern, wenngleich nur allmälig.

Ueber Michelangelo's Stellung zur Decoration a. a. O. Von seinen gewiss sehr eigenthümlichen Grabmäler-Ideen für Dante (1519) und für das Wunderkind Cecchino Bracci (1544) ist nichts erhalten; das Grab des Marchese di Marignano im Dom von Mailand, seine letzte Composition dieser Art (1560), ist eine gleichgültige Architektur mit guten Sculpturen des Leone Leoni.[1] Ausser aller Linie stand freilich die grosse Phantasieaufgabe, die das Werk seines Lebens hätte werden sollen, das Grab Julius II. Die Skizze eines ersten Projektes dazu, d'Agincourt, Sculptur, Tab. 46.

Ob die »maravigliosa sepultura«, für welche Rafael die Statuen des Jonas und des Elias (Cap. Chigi in S. M. del Popolo zu Rom) arbeitete oder arbeiten liess, ein Gegenstück zum Grabe Julius II., wenn auch in geringerm Maassstab bilden sollte?[2]

An den zum Theil riesigen Gräbern des Jacopo Sansovino und seiner Schule in Venedig und Padua ist weniger decoratives Detail als z. B. selbst an seiner Bibliotheca. Er theilte ohne Zweifel die Ansicht Michelangelo's.

Unter dem Einfluss nordischer Fürstengräber mit symmetrischen knieenden Figuren oben entstand das künstlerisch unbedeutende Prunkgrab des Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Neapel, von Gio. da Nola.

Die Typen der Zeit von 1540 bis 1580, zum Theil auch der folgenden Barockzeit: Der Sarkophag mit grossen darauf, daran, daneben sitzenden, lehnenden oder stehenden Statuen in einer jetzt tiefen, womöglich halbrunden Nische; — und die mit

---

[1] Vasari XII, p. 260, 357, 391, 401, v. di Michelangelo, sammt Commentar. — [2] Vasari VIII, p. 47, v. di Raffaello.

Reliefs überzogene Wandarchitektur mit der sitzenden oder stehenden Portraitstatue in der Mitte.

Auch für die Grabmäler werden nicht bloss Zeichnungen, sondern wie für die Bauten Modelle verlangt, meist aus Holz oder Wachs. Hierüber zahlreiche Aussagen: eine Concurrenz von Modellen, Vasari V, p. 149. Nota, v. di Verocchio; — (Andere Erwähnungen: X. p. 246, v. di Tribolo; ib. p. 286 v. di Pierino; ib. 302, 318, 319 v. di Bandinelli.)

Von profanen Denkmälern kommen Statuen von Fürsten, Reiterstatuen von Feldherrn auf öffentlichen Plätzen vor.

Für die Decoration sind schon erwähnt: Die Basis des Leopardo (§. 136) und die des Bandinelli (§. 137), letztere bestimmt für eine Statue des Giovanni, Vater des Herzogs Cosimo I.

Charakteristisch für den Geist der Renaissance ist, dass die Bolognesen 1471 ihre neu berichtigte Grenze gegen das Ferraresische hin nicht nach der Weise des Mittelalters mit einem Kreuz oder Capellchen bezeichneten, sondern mit einer Pyramide, die ihr Wappen trug. [1] L. B. Alberti führt unter seinen (durchaus nur vom Alterthum entlehnten) Gräberformen auch die Pyramide auf. [2]

§. 143.

Der isolirte Altar.

Von den reichern Altarformen des Mittelalters hat die Renaissance mehrmals die Aedicula auf Säulen schön wiedergegeben, doch in den erhaltenen Beispielen niemals mit vollem Aufwand der Mittel.

Die Vorbilder aus der frühern Zeit: in den ältern Basiliken; — aus der gothischen Zeit: in S. Paul und im Lateran zu Rom.

Michelozzo's Aedicula in der Annunziata zu Florenz, für das Gnadenbild neben der Thür, von unsicherm Reichthum; — einfacher und schöner diejenige über dem vordern Altar in S. Miniato, die Bedeckung ein nach vorn geöffnetes Tonnengewölbe, innen mit glasirten Cassetten.

Die offenbar sehr prächtigen Altäre dieser Art (1460 bis 1500) in Alt S. Peter, welche Panvinius (§. 8) aufzählt, sind alle untergegangen. Ebenso die bei Albertini (de mirabilibus urbis R., L. III, fol. 86, s.) aufgezählten. Der ehemalige Hauptaltar von S. M. maggiore (1483) bei Letarouilly, III, Tab. 311. — Der Hochaltar im Dom von Spello, einfach und gut. — Die Aedicula von Erz, als Bedachung einer Bronzegruppe: Cap. Zeno in S. Marco zu Venedig. (Fig. 136.)

---

[1] Bursellis, ann. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 899. — [2] De re aedific. L. VIII, c. 3.

Von dem Prachthumor, dessen die Renaissance fähig war, und der sich hauptsächlich in den Aufsätzen hätte zeigen müssen, gibt kein vorhandenes Denkmal einen Begriff, auch der Tempietto mit dem volto santo im Dom von Lucca nicht. (Der isolirte Barockaltar §. 137.)



Fig. 136. Altar Zeno in S. Marco zu Venedig.

§. 144.

Der Wandaltar.

In den an die Wand gelehnten Altären hatte, was Italien betrifft, schon zur gothischen Zeit die Malerei das Uebergewicht und behauptete dasselbe. Doch erhebt sich auch der aus Marmor u. a. plastischen Stoffen gebildete Wandaltar zu einer der höchsten Aufgaben der verbündeten Decoration und Sculptur.

Der Norden hielt bekanntlich den Schrein mit geschnitzten Figuren fest und wies der Malerei dann bloss die Flügel zu, während sie in Italien das Hauptbild liefern durfte. Dass daneben eine eigene Gattung plastischer Altäre aufkommen konnte, mag wesentlich einer ästhetischen Ueberzeugung von der besonders hohen Würde der Sculptur seit den Leistungen der pisanischen Schule zuzuschreiben sein.

Die ersten bedeutenden plastischen Wandaltäre der Renaissance sind wohl die glasirten Thonreliefs des Luca della Robbia und seiner Schule im Dom von Arezzo und in mehreren florentinischen Kirchen (S. Croce, S.S. Apostoli etc.) meist mit bescheidener decorativer Einfassung.

Dann werden bisweilen grosse, aus Malerei und bemaltem Stucco, auch wohl gebrannter Erde gemischte Wandtabernakel versucht, z. B. derjenige in S. Domenico zu Perugia, 1459 von dem Florentiner Agostino di Guccio. — Zu Padua in der Eremitanerkirche zwei solche, zwar ohne Altartische, aber vielleicht dafür bestimmt, 1511. — Bei der Entschlossenheit dieser Kunstepoche in farbiger Sculptur und Gewölbestuccatur liesse sich wohl eine häufigere Anwendung dieser Zierweise auf die Altäre erwarten.

Der Marmorwandaltar, oft mit den herrlichsten Arabesken in seinen decorativen Theilen, nimmt die verschiedensten Gestalten an, von dem blossen umrahmten Relief bis zur Triumphbogenform, wobei das mittlere Feld einem besonders verehrten Heiligthum (Sacramenthäuschen, Madonnenbild) oder einer Relieffigur oder einer Statue gewidmet sein kann. Eine obere Lunette enthält bisweilen ein Relief von höchstem Werthe.

Altäre des Mino da Fiesole und seiner Schule in der Badia zu Florenz, in S. Ambrogio ebenda; in S. M. del Popolo zu Rom u. s. w. Im XV. Jahrhundert ist die Sculptur zumal der Seitenfiguren in der Regel Hochrelief, doch z. B. auch Freisculptur an Civitali's St. Regulusaltar im Dom von Lucca 1484. Das Meisterwerk des Marrina in Fontegiusta zu Siena, §. 135. — Ebenda im Dom der Altar Piccolomini: eine grosse Nische mit Sculpturen ringsum, in deren Tiefe sich der eigentliche Altar mit einem besondern Prachtaufsatz befindet. Besonders edel und mit den schönsten Engeln in den Füllungen neben dem mittlern Bogen: Der Altar des Cardinal Borgia, spätern Alexanders VI. in S. M. del Popolo zu Rom.

Im Dom von Como Rodari's Marmoraltar (1492) und ein prachtvoller grosser Schnitzaltar, farbig und vergoldet. — Eine Anzahl von spätern reich decorirten Marmoraltären zu Neapel besonders in Monteoliveto. [1] — Marmorrahmen um Gemälde besonders in Venedig, bisweilen reich und schön; als perspectivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur (vgl. Cicerone S. 261. Anm.).

---

[1] Vasari IX, p. 19, v. di Michelangelo da Siena.

§. 145.

Der Altar des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert tritt auch in den Altären die Decoration zur blossen architektonischen Einfassung zurück, sei es für eine jetzt lebensgrosse selbst colossale Statue oder für ein Altargemälde, letzteres schon oft von bedeutender Grösse.

In Venedig behaupteten mit Jacopo Sansovino und seiner Schule die lebensgrossen Statuen, einzeln oder zu mehreren an eine ziemlich kalte Architektur vertheilt, das Feld neben den ruhmvollsten Gemälden Tizians.

Die Altäre in Neu S. Peter, laut Panvinius (§. 8) p. 374: »altarium tympana (Giebel) maximis columnis et capitulis corinthiis pulcherrimis fulciuntur;« es sind die ersten ganz grossen Einfassungen für Gemälde.

Dem Vasari XI, p. 121, 129, v. di Sanmicheli) kommt ein Altar wie der von S. Giorgio in Verona wo Sims und Giebel sich mit der Mauer biegen, noch als etwas Ausserordentliches vor; (es ist derjenige mit dem Gemälde von Paolo); dem Barockstyl wurden gebogene Grundpläne später etwas Alltägliches.

Andere suchten statt dieser Säulenstellungen barocke und reiche, auch farbige Einfassungen von Stucco, selbst mit Hermen u. dgl.; Vasari XII. p. 87, v. di Daniele da Volterra (welcher seine Kreuzabnahme so umgab); XIII. p. 12, opere di Primaticcio, in Betreff der Einrahmungen des Pellegrino Tibaldi.

Das erste ganz colossale Altarungethüm, und zwar als Idee Pius V., 1567, Vasari I. p. 50 in seinem eigenen Leben. Pius bestellte bei ihm für das Kloster seines Heimathsortes Bosco »nicht ein Bild wie gewöhnlich, sondern eine gewaltige machina in der Art eines Triumphbogens, mit zwei grossen Bildern auf der vordern und auf der Rückseite und mit etwa 30 figurenreichen Historien in kleinern Abtheilungen.« — Bald folgen dann die riesigen Jesuitenaltäre mit mehreren Bildern über einander.

Freigruppen auf Altären ohne alle weitere Einfassung: Vasari X, p. 330 bis 339, v. di Bandinelli, dessen Gruppen im Dom, in S. Croce und in der Annunziata zu Florenz. Die Gruppen Andrea Sansovino's (in S. Agostino zu Rom) und Michelangelo's (in S. Peter) haben ihre ursprüngliche Einfassung nicht mehr.

Die Mensa des Altares ist in der guten Zeit entweder einfach verziert, oder wesentlich der Sculptur überlassen; Bronze-Werke Donatello's im Santo zu Padua, Ghiberti's Arca des H. Zenobius im Dom zu Florenz als Altartisch; marmorne Mensa in S. Gregorio zu Rom, Alles mit erzählenden Reliefs.

§. 146.

Lettner, Kanzeln, Weihbecken, Kamine etc.

Ausser Gräbern und Altären wurden Altarschranken, Lettner, Pulte, Kanzeln, Sacristeibrunnen, Weihbecken und in weltlichen Gebäuden die Kamine von der dekorativen Kunst wo möglich in weissem Marmor behandelt. In manchem dieser Werke scheint die schönste denkbare Darstellung der Aufgabe erreicht.

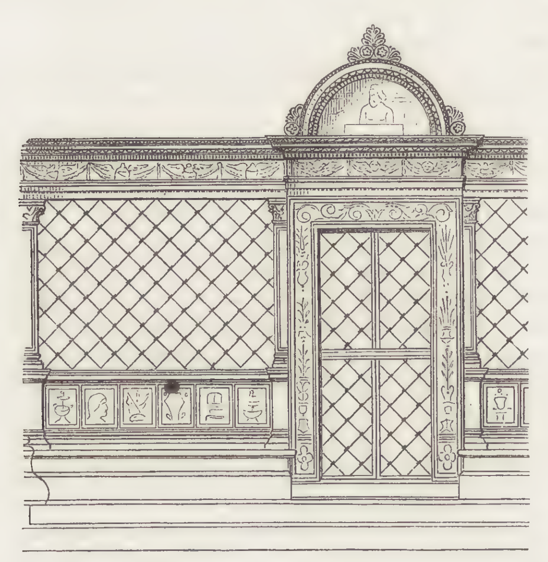


Fig. 137. Capellenschranke aus S. Petronio zu Bologna. (Nohl.)

Der herrliche Gesanglettner der sixtinischen Capelle im Vatican; mehrere Capellenschranken (Fig. 137) in S. Petronio zu Bologna; — (der reich und kleinlich incrustirte Lettner in S. Lorenzo zu Florenz kann kaum von Brunellesco sein;) — die eine Steinbank der Loggia de' Nobili zu Siena, §. 135.

Die Kanzeln, jetzt in der Regel nicht mehr auf mehreren Säulen ruhend, sondern auf einer Stütze oder hängend an einem Pfeiler oder an einer Wand der Kirche, werden bisweilen zu einer Prachterscheinung höchsten Ranges. Einfach und schön Brunellesco's Lesekanzel im Refectorium der Badia zu Fiesole; — das Höchste die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Benedetto da Majano, mit den berühmten Reliefs; — beträchtlich geringer diejenige in S. M. novella von Maestro Lazzero; — noch recht schön diejenige im Dom zu Lucca, von Matteo Civitali

1498; — (Donatello's eherne Kanzeln in S. Lorenzo sind wesentlich um der Reliefs willen da.)

Aussenkanzeln gegen die Plätze vor den Kirchen: am Dom von Prato, mit energischer Decoration und Donatello's Reliefs; — die beiden am Dom von Spoleto und zwar an der angeblich bramantesken Vorhalle (§. 70); — diejenige am Dom von Perugia 1439, auf welcher schon 1441 S. Bernardino predigte.[1] (Ueber die Predigten, für welche solche Kanzeln überhaupt dienten, s. Cultur der Renaissance, S. 467 ff.) Dieselben haben Deckel oder Schattendächer, die des Innern dagegen nicht.

Die Brunnen der Sacristeien und Refectorien, deren Wasser nicht sprang, sondern nur durch Drehen eines Hahnes herausfloss, stellen meist nur verzierte Nischen vor; der dem Brunellesco zugeschriebene in S. Lorenzo; das Meisterwerk der Robbia in S. M. Novella (§. 135); — andere in der Certosa bei Florenz, in der Badia bei Fiesole (Brunellesco?), im Palast von Urbino und a. a. O.

Endlich die Weihbecken, die freiste Phantasieaufgabe der Decoration und frühe mit Genialität als solche aufgefasst in den Becken von Siena und Orvieto (§. 130, 135), wo das Hauptmotiv aller antiken Decoration, der Dreifuss, schön und eigenthümlich wiederbelebt auftritt; — andere mit rund oder polygon gebildeter Stütze, oft von grossem Werthe namentlich in den toscanischen Kirchen, im Dom von Pisa und a. a. O.

Der marmorne Candelaber, welchen Alberti (de re aedific. L. VII. c. 13) theoretisch und dazu irrig, nämlich aus Vasen construirt, scheint nur als flüchtiger Dachzierrath vorzukommen; ausserdem wenigstens einmal (§. 51) mit höchstem Prachtgeschmack als Fensterstütze; ferner (§. 136) als Prachtgestalt vorgesetzter Säulen an Kirchenportalen. Noch die gothische Zeit hatte die Osterkerzensäule gebildet; — jetzt wird diese Aufgabe dem Erz zugewiesen.

Bei den Kaminen liegt der Accent bald auf der spielend phantastischen Gesammtcomposition (ältere Gemächer des Dogenpalastes zu Venedig), bald auf dem schönen Einklang des Friesreliefs und der Stützen (mehrere im Pal. v. Urbino, dann Pal. Gondi zu Florenz, Kamin des Giul. Sangallo; Pal. Roselli, K. des Rovezzano; Pal. Massimi in Rom, K. des Peruzzi?) — Prachtvolle grosse Kamine im Pal. Doria zu Genua. Serlio's Kamine (L. IV.) sind schon ziemlich barock und von französischem Einfluss abhängig.

---

[1] Graziani, archiv. stor. XVI, I, p. 442.)

Die Kaminaufsätze, in der französischen Renaissance und dann zur Barockzeit in Italien sehr umständlich, (mit Büsten, Statuen, ja ganze Architekturen) fehlen in der guten Zeit noch, oder beschränken sich auf ein anspruchslos angebrachtes Freskobild. Vgl. §. 169.

III. Kapitel.

Decoration in Erz.

---

§. 147.

Die Technik und die grössten Güsse.

Die Decoration in Erz ist von ehernen antiken Vorbildern fast gänzlich unabhängig, vielmehr eine freie Aeusserung des Schönheitssinnes und echten Luxus der Renaissance, theilweise auch eine geistreiche Umdeutung der im Marmor herrschenden Formen.

Antike Bronzegegenstände müssen damals noch sehr selten gewesen und kaum je nachgeahmt worden sein. Abgesehen von ehernen Pforten wie die des Pantheon ist mir nur Eine hierher zu beziehende Aussage bekannt: Verocchio vollendet 1469 einen ehernen Leuchter »a similitudine di certo vaso,« [1] worunter doch nur mit Wahrscheinlichkeit ein antikes Bronzegeräth zu verstehen sein mag.

Die Technik des Gusses war schon längst eine vollendete, die Gewöhnung durch das Kanonengiessen eine ununterbrochene; der allgemeine Luxus des XV. Jahrhunderts, zumal in reichen Städten Oberitaliens, that das Uebrige. In der Cap. Zeno zu S. Marco in Venedig Altar und Grab von Erz; Bronzereliefs und ganze bronzene Wandgräber etc. in Padua, von Donatello, Vellano, Riccio; (vgl. auch §. 141). Man nimmt sogar an, dass Donatello's zerstreute Bronzewerke im Santo zu Padua Einen grossen Hochaltar hätten schmücken sollen. — Die Beschreibung eines grossen bronzenen vergoldeten Hochaltars mit silbernen Figuren, 1521 bis 1526, in S. Maria della Misericordia zu Bergamo im Anonimo di Morelli (jetzt verschwunden); laut Vasari VII. p. 127, Nota, v. di Bramante, hatte man das leuchtende Metall gewählt, weil der betreffende Chor dunkel war). — In Rom

---

[1] Gaye, carteggio I, p. 569, s.

sind einige Papstgräber aus Erz: dasjenige Martins V. von Filarete, Sixtus VI. und Innocenz VIII. von Ant. Pollajuolo (§. 141). — Doch sind Werke dieser Art, wo das Erz wesentlich den Formen der Marmordecoration folgen muss, bei aller Zierlichkeit nicht das Entscheidende.

§. 148.

Pforten und Gitter.

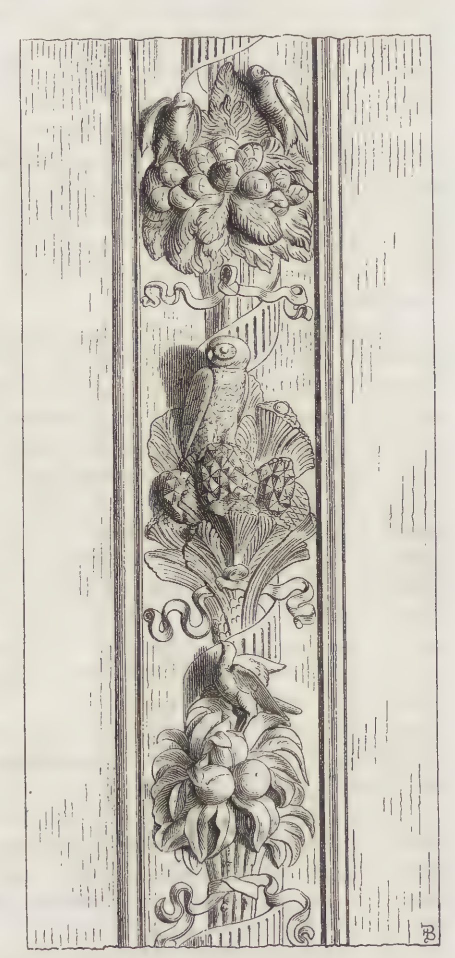


Fig. 138. Von Ghibertis Thür in Florenz.

Dem Erz ursprünglich eigen sind feierliche Pforten und Gitter. In Betreff der erstern folgte die Renaissance nur einem Brauch, welchen das ganze Mittelalter fest gehalten hatte.

An den beiden berühmten Pforten Ghiberti's (S. Giovanni in Florenz) herrscht durchaus, was die Thürflügel betrifft, die Sculptur. Dagegen sind die Aussenseiten der Pfosten und der Oberschwellen an denselben, sowie auch an der dritten Pforte (mit den Flügeln von Andrea Pisano, die er ebenfalls durch neue ersetzen sollte) hochwichtig als vielleicht früheste Beispiele der mehr naturalistischen Arabeske, des Laubgewindes (§. 134). Und zwar ist es hier speciell eine verklärte Darstellung der bei Kirchenfesten um die Pforten gelegten, unten in Gefässen stehenden Stangen, an welche Laub, Blumen und Früchte angebunden werden. (Fig. 138.) An der spätesten Thür geht der Naturalismus schon beinahe über die erlaubten Grenzen.

Die Thürflügel von S. Peter, gegossen 1439 bis 1447 von Filarete und Donatello's Bruder Simone, sind in ihren decorativen Bestandtheilen noch ziemlich unfrei. Donatello's kleine

Thürflügel in der Sacristei von S. Lorenzo in Florenz sind nur durch ihre höchst lebendigen Heiligenfiguren bedeutend.

Auch an den ehernen Thüren des Jac. Sansovino im Chor von S. Marco zu Venedig und des Guglielmo Monaco am Triumphbogen des Alphons im Castello nuovo zu Neapel herrscht durchaus das Relief über die Decoration vor. Anfang des Barockstyls an den Pforten des Domes zu Pisa, von Gio. da Bologna; älter, aber nicht bedeutend die ehernen Thüren der Crypta des Domes von Neapel.

Die auffallend geringe Zahl solcher Pforten erklärt sich u. a. durch die Seltenheit vollendeter Façaden, §. 69. Umsonst entwarf Donatello eine Thür für das Baptisterium von Siena. [1] Ganz einfache eherne Thüren übergehen wir. — Laut Malipiero [2] nahm Carl VIII. 1495 eherne Thüren aus dem Castell von Neapel und sandte sie als Siegeszeichen nach Frankreich.

Das schönste eherne Gitter im Dom von Prato (Cap. della Cintola) von Donatello's Bruder Simone, mit anmuthiger Umdeutung gothischer Motive; zierliches Rankenwerk und Figürchen, als Bekrönung Palmetten und Candelaber. — Ueber das bronzene Strickgeflecht oberhalb des mediceischen Sarkophages in S. Lorenzo zu Florenz eine naturalistische Bewunderung bei Vasari V, p. 143, v. di Verocchio. — Ueber die Bronzegitter des Sienesen Antonio Ormanni am Eingang der Libreria und an der Durchsicht in die Unterkirche im Dom von Siena sowie in S. Agostino: Milanesi II, p. 458; Vasari V, p. 285, im Comment. zu v. di Pinturicchio, und VI, p. 141, Nota, v. di Signorelli. — Ueber das Gitter und die Candelaber an Sansovino's Altar in S. Spirito zu Florenz: Vasari VIII, p. 164, v. di Andrea Sansovino. — Die Gitter für die Antoniuscapelle im Santo zu Padua, bereits geformt von dem vortrefflichen Decorator Tiziano Minio, blieben durch dessen Tod (1552) unausgeführt. [3] Ueber die Stuccaturen derselben Capelle s. §. 177.

Ein gleichmässig geltendes ästhetisches Gesetz wird sich in diesen Arbeiten kaum nachweisen lassen, indem die Einen mehr herb architektonisch, die Andern mehr spielend decorativ verfahren. Massenweise sind eherne Gitter, Schranken etc. erst aus der Barockzeit vorhanden.

Die Gitter aus geschmiedetem Eisen, in der gothischen Zeit bisweilen trefflich und in ihrer Weise vollkommen (das beste vielleicht in der Sacristei von S. Croce in Florenz; ein anderes berühmtes im Dom von Orvieto 1337, vgl. Della Valle, Storia del duomo di Orv. p. III und Doc. 35; andere erwähnt bei

[1] Vasari III, p. 259, s., v. di Donatello; Milanesi II, p. 297. — [2] Arch. stor. VII, I, p. 339. — [3] Scardeonius, ap. Graev. thesaur. VI, III, Col. 428.

Milanesi I, p. 309, II, p. 13, 14, 163) wollen zu der Formenwelt der Renaissance ungleich weniger passen. In der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war für Eisenzierrath ein gewisser Gio. Batt. Cerabalia berühmt (Lomazzo p. 423), ob insbesondere für Gitter, wird nicht gesagt.

Zu Ende des XV. Jahrhunderts war in Florenz Niccolò Grosso, genannt Caparra, eine Specialität für die eisernen Fahnen- und Fackelhalter am Erdgeschoss der Paläste; von ihm sind auch die berühmten Laternen am Pal. Strozzi. (Fig. 139.) Lorenzo magnifico wollte sogar Arbeiten des Grosso als Geschenke ins Ausland schicken.[1] Diese energischen, edlen und zugleich derben Zierstücke gehören freilich nur zum florentinischen Rusticapalast.

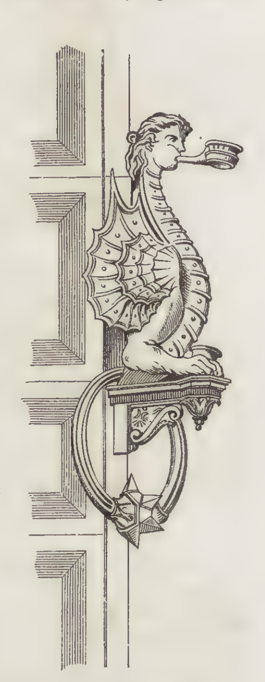


Fig. 139. Fackelhalter am Pal. Strozzi. (Nohl.)

§. 149.

Leuchter und verschiedene Gegenstände.

Der bronzene Stehleuchter der Renaissance ist von dem antiken sowohl als von dem mittelalterlichen unabhängig; sein Sinn ist eher der eines in die Bedingungen des Erzes übertragenen antiken Marmorcandelabers.

Seitdem die Bronzeleuchter zumal aus Pompeji massenweise vorhanden sind, kann hierüber kein Zweifel herrschen. Es fehlt ihnen durchaus die vasenartige Ausbauchung und Einziehung, mit Einem Wort, das Gewichtige, dessen der Altarleuchter schon als Träger einer schweren Kerze (nicht bloss einer Lampe) bedarf.

Auf den Marmorcandelaber (§. 146) als Vorbild weist auch das bisweilen üppige Laubwerk und die Ausfüllung solcher Theile hin, welche beim antiken Bronzecandelaber offen und durchsichtig bleiben, z. B. der Raum zwischen den hier äusserst kräftig gebildeten Thierfüssen.

Die vorzüglichsten Leuchter sowohl für Altarkerzen als für grössere: mehrere in der Certosa bei Pavia, auch in einigen venezianischen Kirchen, z. B. alla Salute. Sodann der grosse Osterkerzenleuchter des Andrea Riccio im Santo zu Padua, 1507 bis 1516, von ausserordentlichem Reichthum an Reliefs, Eckfiguren und Zierrath jeder Art und von schönstem Geschmack

[1] Vasari VIII, p. 118, ss. Comment. zur v. di Cronaca.

in allen Details; nur hat das Ganze zu viele Theile im Verhältniss zur Grösse, was auch von dem Osterkerzenleuchter des Bresciano in der Salute zu Venedig gilt. (Anderes s. unten bei Anlass der Goldschmiedekunst.)

Fig. 140. Fahnenhalter zu Venedig. (Nohl.)

Der allgemein verbreitete monumentale Prachtsinn wies dem Erzguss viele Gegenstände zu, welche sonst aus Stein oder Eisen und in weniger edeln Formen wären gebildet worden.

Die bronzene reichverzierte Basis einer antiken ehernen Statue in den Uffizien, wahrscheinlich von Desiderio da Settignano (§. 135). — Die Halter für die Fahnenmaste auf dem Marcusplatz zu Venedig, von Alessandro Leopardo (§. 136), vielleicht die schönste denkbare Lösung der betreffenden Aufgabe. (Fig. 140.)

Die schlanken originell-prächtigen Altartabernakel des Vecchietta im Dom (1465 bis 1472) und in der Kirche Fontegiusta zu Siena. Ueber die etwas frühern Arbeiten des Gio. Turini in Siena (st. 1455) das Thürchen einer Balustrade, ein Weihbecken, ein Tabernakel etc. Vasari V, p. 105 ss. im Comment. zu v. di Ant. Pollajuolo, (vgl. §. 181). Michelangelo's Ciborium für S. M. degli Angeli zu Rom, zu Vasaris Zeit schon grösstentheils im Guss fertig, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Ueber die Leuchter und den Tabernakel des Girol. Lombardi müssen wir auf Vasari XI, p. 241 und Nota, v. di Garofalo verweisen.

Die ehernen Thürringe und Haken am Pal. del Magnifico zu Siena, von Giacomo Cozzarelli (um 1500), der auch schöne Consolen für Engelfiguren im Dom goss; (Milanesi III, p. 28).

— Etwas später arbeitete daselbst in ähnlichen Gegenständen Carlo d'Andrea und dessen Sohn Giovanni (ibid. p. 68). — Kleine bronzene Weihbecken in Fontegiusta, von Giovanni delle Bombarde 1480, und im Dom (Sacristei) von Gio. Turini, letzteres emaillirt und auf einen Engel gestützt. — Die Thürklopfer in Bologna sind fast alle spätern Ursprunges. (Fig. 141.)



Fig. 141. Thürklopfer von Bologna. (Nohl.)

Von den ehernen (und vollends bei Paul II. silbernen) Kühlvasen, Kohlenbecken und dergleichen Geräthen, von welchen besonders Benvenuto Cellini spricht, ist nichts Erhebliches erhalten. — Wo die am schönsten verzierten Glocken und Kanonen sich befinden, ist dem Verfasser nicht bekannt.

Bronzegeräth mit eingelegter Arbeit, all' azimina, in venezianischen Häusern; Sansovino, Venezia, fol. 142. — Von den zwei ehernen Cisternenmündungen im Hof des Dogenpalastes (1556 und 1559) kann besonders die eine mit üppigem figürlichem Schmuck vielleicht eine nahe Idee von Bevenuto's untergegangenen Arbeiten geben.

IV. Kapitel.

Arbeiten in Holz.

§. 150.

Abnahme der Bemalung seit dem XIV. Jahrhundert.

Die Verzierung hölzerner Wandbekleidungen, Sitze und Geräthe hatte im Mittelalter hauptsächlich in Bemalung und Vergoldung bestanden. Ein höherer decorativer Styl konnte erst beginnen, als sich auch die Holzarbeit rein auf die plastische Form und daneben auf das Einlegen von Zeichnungen mit Hölzern verschiedener Farbe (Intarsia) verliess.

Wenn selbst die Marmorsculptur der pisanischen Schule noch bisweilen polychromatisch war, so darf es nicht befremden,

dass z. B. in Siena noch 1370 ein Holzleuchter, 1375 ein Stimmzettelkasten, 1380 ein Reliquienschrein, und 1412 ein Sacristeischrank, sowie ein ganzes grosses Chorstuhlwerk (s. unten) mit Bemalung vorkommen.[1] Giotto hatte ja die Sacristeischränke von S. Croce in Florenz mit seinen berühmten Täfelchen (Leben Christi und des h. Franz) geschmückt. — Auch der Archivschrank, den die Florentiner 1354 mit 22 Goldgulden bezahlten, war wohl ein farbiges Prachtwerk.[2]

Die rein plastische Ausbildung des einrahmenden Elementes konnte sich erst vollziehen, als vor Allem die Flächen nicht mehr der Malerei, sondern dem gedämpften Vortrag der Intarsia gehörten, mit welchem nun die geschnitzten Theile ein harmonisches Ganzes ausmachen sollten. Die letzte Werkstatt, aus welcher bemalte Holzarbeit jeder Gattung in grosser Menge hervorging, die des Neri de' Bicci, vgl. Vasari II, p. 256, Comment. zu v. di Lor. Bicci.

Die Intarsia ist eine jüngere Schwester des Mosaiks und der Glasmalerei. Sie setzt, wie alles absichtliche Verzichten auf reichere Darstellungsmittel, schon eine hohe Verfeinerung des künstlerischen Vermögens voraus.

Eine frühe Stätte derselben war in Orvieto, dessen Mosaikfaçade auch dem Holzmosaik rufen mochte. Die frühesten bekannten Arbeiter aber, welche 1331 das Stuhlwerk des Chores mit eingelegter Arbeit aus Ebenholz, Bux, Nussholz und Albuccio versahen, waren fast lauter Sienesen, und ebenso der damalige Dombaumeister Giov. Ammanati, welcher die Vorzeichnung angab;[3] dazwischen kommen jedoch wieder bemalte Arbeiten und zwar in Siena selbst, wo das bereits berühmte Stuhlwerk des Domchores von 1259 (l. c. p. 139) einem seither ebenfalls verschwundenen spätern 1363 bis 1397 weichen müsste (l. c. p. 328 ss.). Dasselbe war reich figurirt und noch grössern Theils oder ganz bemalt oder vergoldet; von Intarsia wird nichts gemeldet. Es mag das letzte gothische Stuhlwerk höhern Ranges gewesen sein. — Auf der Schwelle zum neuern Styl steht dann das jetzige Stuhlwerk im Dom von Orvieto, von dem Sienesen Pietro di Minella, (in Arbeit vor 1433), mit sehr vollkommen behandelter Intarsia im Figürlichen sowohl als im Ornament. (Fig. 142.)

Noch um die Zeit des Anfanges der Renaissance finden sich in Einem sienesischen Meister, Domenico di Niccolo, die drei verwandten Künste beisammen: Intarsia, Glasmalerei (oder wenigstens Glaserei), und figurirtes Bodenmosaik (Milanesi II, p. 238 s.).

---

[1] Milanesi I, p. 29, 31, 46. — [2] Gaye, carteggio I, p. 507. — [3] Della Valle, storia del duomo di Orvieto, p. 109 und Doc. 31, vgl. Milanesi I, p. 199.

§. 151.

Stellung der Intarsia.

Im XV. Jahrhundert ist die Intarsia namentlich der Stuhlwerke anerkannt der wichtigste Theil der Decoration in Holz und bestimmt den Ruhm des Holzarbeiters. Ausser heiligen Gestalten und Geschichten vertraut ihr die Renaissance zwei ihrer wesentlichsten Aufgaben an: die Intarsien stellen theils möglichst schöne freie Ornamente dar, theils Ansichten von Phantasiegebäuden, welche als unerfüllte Programme des damaligen Baugeistes (§. 63) betrachtet werden müssen. Als eigentliches Gewerbe trotz hoher Preise niemals gewinnbringend, fiel diese Kunstgattung mit der Zeit besonders Ordensleuten anheim. (Ueber die Intarsia im Allgemeinen und über die farbige Beizung der Hölzer insbesondere Vasari I, p. 178, Introduzione, wo jedoch schon etwas abschätzig davon geredet wird.)

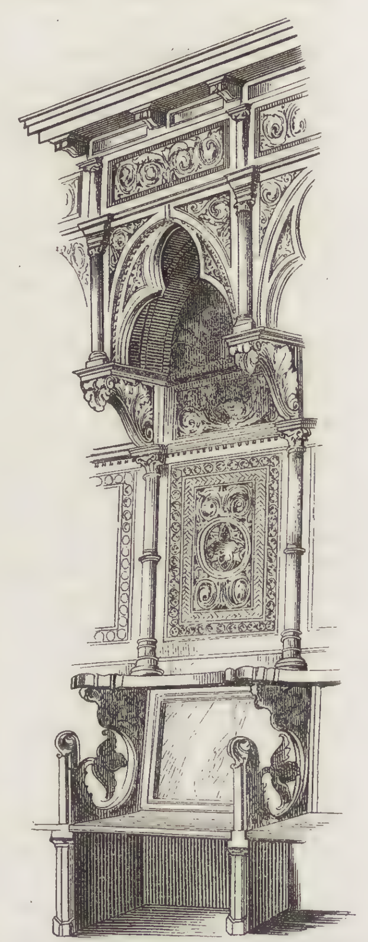


Fig. 142. Chorstuhl von Orvieto. (Nohl.)

Die berühmtesten Meister im XV. Jahrhundert: Domenico di Niccolò von Siena, Giuliano und Benedetto da Majano, Francione, Giuliano da Sangallo u. a. Florenz hatte 1478 nicht weniger als 84 Werkstätten von Intarsiatoren und andern Holzdecoratoren. (Fabroni, vgl. §. 135.) — Dann um 1500 und später: Gio. und Ant. Barili, Baccio d'Agnolo, die florentinische Familie Tasso; — in Oberitalien die Lendenara, eigentlich Canozzi; Bregario; Fra Giovanni da Verona; Fra Damiano da Bergamo, Schüler eines schiavonischen Mönches in Venedig; Fra Vincenzo da Verona; Fra Raffaele da Brescia. — In der Zeit der beginnenden Ausartung: Baccio d'Agnolo's Söhne, Giuliano und Domenico; Bartol. Negroni, genannt Riccio (über welchen Näheres

Vasari XI, p. 171, im Comment. zu v. di Sodoma). In Siena gab seit 1421 der genannte Domenico Lehrlingen Unterricht in dieser Kunst mit Auftrag und Unterstützung des Staates; Milanesi II, p. 103; aber 1446 klagt er, dieselbe trage wenig ein und fast Niemand habe dabei aushalten wollen, ib. p. 237 (und Gaye I, p. 155.); zwei andere Meister klagen 1453, sie seien alt und arm darob geworden, Mil. II, p. 287. (Supplik eines andern armen Holzdecorators vom J. 1521, ib. III, p. 75.)

Die Intarsia konnte in der That am besten von Mönchen mit völlig gesicherter Existenz betrieben werden, und zwar waren es vorzüglich Olivetaner. In Florenz haben zwei Stadtpfeifer ihre viele Musse auf diese Kunst gewandt. [1]

Da es sich wesentlich um den Grad der Feinheit in der Ausführung handelte, liessen die Besteller sich von den Meistern Proben einsenden; so 1444 die Orvietaner. [2]

Für figürliche Darstellungen befolgten die Intarsiatoren nicht selten Compositionen von Andern; so der in seiner Art grosse Fra Damiano die Zeichnungen des Bernardo Zenale, des Troso von Monza, des Bramantino u. A. für die Chorstühle von S. Domenico in Bergamo (Anonimo di Morelli); auch von seinem berühmten Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna mit dem unendlichen Reichthum von Historien wird man Aehnliches voraussetzen dürfen. Er arbeitete sonst sogar nach Zeichnungen des Salviati (Vasari XII, p. 56, v. di S.) und des Vignola (ib. 131, s. v. di F. Zucchero). Zwei seiner Schüler reproducirten am Stuhlwerk v. S. M. maggiore zu Bergamo Compositionen des Lorenzo Lotto. (Anonimo di Morelli). — Für S. Agostino in Perugia soll Perugino dem Baccio d'Agnolo das Stuhlwerk überhaupt vorgezeichnet haben. [3]

§. 152.

Die Intarsia nach Gegenständen.

Als Frühestes gelten, obwohl nur mit beschränktem Rechte, solche Intarsien an Stuhlwerken und Kirchenschränken, welche bauliche Ansichten darstellen.

Vasari I, p. 179 Introduz. Er meint, die Perspectiven von Gebäuden seien das Früheste gewesen, weil sie vermöge der vorherrschenden Geradlinigkeit am leichtesten in Holz darzustellen seien. Allein die Kunst beginnt überhaupt nicht immer mit dem technisch Leichtesten, und das Stuhlwerk von Orvieto mit seinen sehr schön ausgeführten Halbfiguren widerlegt ihn. Wahr

---

[1] Vasari V, p. 138, v. di Ben. da Majano. — [2] Della Valle, duomo di Orv., Doc. 67. — [3] Vasari VI, p. 62, Comment. zu v. di Perugino.

ist nur, dass die nicht figurirten Intarsien im XV. Jahrhundert im Ganzen das Uebergewicht haben und dass die ganz grossen Unternehmungen von reichfigurirten erst um 1500 beginnen. Dann soll Brunellesco, der Gründer der Perspectivik, die Intarsiatoren ganz besonders auf bauliche Ansichten hingewiesen haben (III, p. 197, v. di Brunellesco). Der dicke Holzarbeiter, der in der bekannten Novelle sein Opfer wird, hiess Manetto Adamantini.

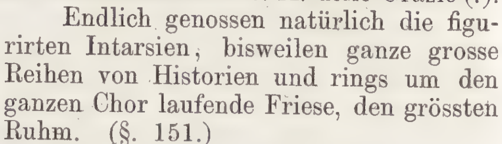
Die wichtigsten erhaltenen Arbeiten ganz oder überwiegend perspectivischer Art sind die Intarsien der Stuhlwerke im Dom von Siena (1503) von Fra Giovanni da Verona, an den Thüren der von Rafael gemalten Zimmer im Vatican (von Fra Giovanni, die geschnitzten Theile von Gian Barile), — in der Sacristei von S. Marco zu Venedig (1520 und f. von Antonio und Paolo da Mantova, Vincenzo da Verona u. A., wo die Wunder des h. Marcus wesentlich als Staffage grosser Stadtansichten dienen, — in der Cap. S. Prosdocimo bei S. Giustina in Padua, — in S. M. in Organo zu Verona (1499, von Fra Giovanni) und ganz besonders in S. Giovanni zu Parma (von Zucchi und Testa); — auch in einer Capelle von S. Petronio zu Bologna Treffliches (von Fra Raffaele da Brescia); — ebenso in S. Giovanni in Monte ebenda (1523, von Paolo Sacca). — Von Giuliano und Antonio da Sangallo (s. deren Leben Vasari VII, p. 229 s. und Nota nebst Commentar p. 230, ss.) sind mit Ausnahme der perspectivischen Intarsien im Domchor zu Pisa wohl keine mehr erhalten. — Die Camera della Segnatura hatte Anfangs ringsum unter den Fresken ein Getäfel mit perspectivischen Intarsien von Fra Giovanni wie die Thüren; (Vasari VIII, p. 20, v. di Raffaello; X, p. 166, s. v. di Perino.) Ueber diesen Meister überhaupt IX, p. 196, ss. und Nota v. di Fra Giocondo. — Ebenfalls untergegangen: die ganze reiche Ausstattung von S. Elena zu Venedig, die Sacristeischränke und die Chorstühle, deren Intarsia von Fra Sebastiano da Rovigno um 1480 nicht weniger als 34 Ansichten berühmter Städte enthielten. [1] Auch das berühmte Stuhlwerk im Chor des Santo zu Padua, von den Brüdern Lendenara, über welches schon im XV. Jahrhundert eigene Schriften erschienen, ist nicht mehr vorhanden. [2]

Am nächsten hängen hiemit zusammen die Innen-Ansichten von Schränken mit leblosen Gegenständen, gottesdienstlichen Geräthen, Büchern, Musikinstrumenten u. s. w. Sie kommen nicht bloss an Schrankthüren vor, sondern häufig auch an Chorstühlen, zumal am untern Theil der Rücklehnen. Es sind vielleicht die frühesten Stillleben der modernen Kunst; oft mit

[1] Sansovino, Venezia, fol. 76. — [2] Vgl. Selvatico's Note zu Vasari V, p. 175, v. di Mantegna.

Verlangen nach Illusion und doch noch von einer gewissen Idealität des Styles.

Sodann werden bisweilen die Hauptfelder mit dem allerschönsten, auf das Wohlgefälligste im Raum vertheilten Arabeskenwerk geschmückt. — Das Beste in Florenz: das Getäfel der Sacristei von S. Croce und zwar hier nicht die Mittelfelder, sondern die einfassenden Theile; sodann das Chorstuhlwerk in S. Maria novella in seinen obern Theilen, ein frühes und ausgezeichnetes Werk von Baccio d'Agnolo (§. 92); — zu Venedig das Getäfel im Chor von S. Marco; — zu Verona die untern Theile der Rücklehnen in S. M. in Organo; — in Mailand die Chorstühle in S. M. delle Grazie (?).



Endlich genossen natürlich die figurirten Intarsien, bisweilen ganze grosse Reihen von Historien und rings um den ganzen Chor laufende Friese, den grössten Ruhm. (§. 151.)

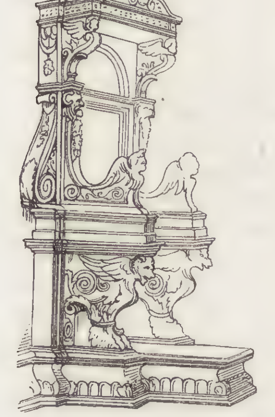


Fig. 143. Chorstuhl im Dom zu Pisa. (Nohl.)

Im Figürlichen zeichneten sich von den Meistern der Renaissance zuerst Domenico di Niccolò in hohem Grade aus mit seinen Intarsien in der obern Capelle des Pal. pubblico zu Siena; — dann die Florentiner Giuliano und Benedetto da Majano; Giuliano's Priesterstuhl, d. h. der ehemalige, nicht der jetzige neben dem Hochaltar des Domes von Pisa; — seine Thür im Audienzsaal des Pal. vecchio zu Florenz, wobei ihm sein Bruder Benedetto und Francione (§. 59) halfen, mit den Bildnissen Dante's und Petrarca's. — Benedetto machte Truhen mit Intarsia für König Matthias Corvinus von Ungarn, welche wie seine meisten übrigen Holzarbeiten untergegangen sind. [1] Mehrere Intarsiatoren machten damals ihr Geschäft in Ungarn. — Figurirte Intarsien am Chorstuhlwerk der Kirche zu Pienza rühmt Pius II. [2] Antonio Barile von Siena, der das jetzt untergegangene Stuhlwerk der Certosa von Maggiano theils mit Perspectiven, theils mit Figuren schmückte, durfte sich irgendwo in einer Intarsia selber portraitiren und seinen Namen und die Worte beifügen: »caelo, non penicillo excussi 1502«, indem seine Arbeit wie gemalt aussah. — Sein Neffe, Giovanni Barile, der ihm in Maggiano half, ist dagegen mehr durch die geschnitzten Theile berühmt; Milanesi II, p. 398, III, p. 52, 74 und Vasari VIII, p. 93, s. in den Nachträgen zu v. di Raffaello, wo die Arbeiten beider Barili verzeichnet sind.

---

[1] Vasari IV, p. 2, ss., v. di Giuliano da M., V, p. 128, ss., v. di Benedetto da M. — [2] Comment. L. IX, p. 431.

Sodann die berühmtesten Arbeiten in Oberitalien: Fra Damiano's Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna, mit zahllosen Historien und mit einem Intarsienfries, dessen Inschrift (§. 161) von Kinderfiguren umspielt ist; — und das Stuhlwerk in S. M. maggiore zu Bergamo. (§. 151.) Geringer sind: die figürlichen Theile der Intarsien in der Sacristei von S. Marco zu Venedig, diejenigen im Dom von Genua u. s. w.; — sehr zierlich der Bischofsthron im Dom von Pisa, von Gio. Batt. Cervellesi 1536. (Fig. 143.)

§. 153.

Das Schnitzwerk der Chorstühle.

Die geschnitzten einfassenden Theile der Chorstühle stellen auf ihre Weise eine ideale Architektur dar, wie die Einfassungen der marmornen Altäre und Gräber. Der Stoff gestattet an den Zwischenstützen und an den obern Aufsätzen die reichste durchbrochene Arbeit. (Fig. 144.)

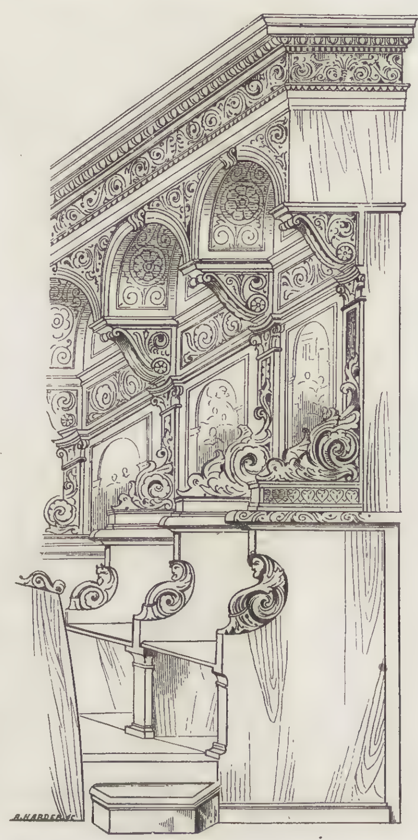


Fig. 144. Chorstühle aus S. Giovanni in Parma. (Nohl.)

Letzteres sehr schön am Stuhlwerk im Dom von Genua und in S. M. maggiore zu Bergamo. (Fig. 145) — Aus späterer Zeit und noch vom Trefflichsten der Bischofsthron sammt den nächsten Reihen im Dom von Siena, 1569 von Barthol. Negroni, genannt Riccio, im Plastischen (Putten, Meerwunder etc.) vorzüglich edel und reich, das Ganze von der prächtigsten Wirkung. Andere nicht minder prächtige in S. Martino bei Palermo (Fig. 146). — Von Sitzen weltlicher Behörden die allerschönsten in Cambio zu Perugia. — Im Museum zu Siena Pilaster von einer Wandbekleidung des Ant. Barile, reich und sehr schön.

Die schönsten reliefirten Sitzrücken hat dann das berühmte Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia, von Stefano da Bergamo

um 1535. unter Einfluss der Decoration von Rafaels Loggien. — Geschnitzte Reliefhistorien kommen erst in der sinkenden Zeit vor.



1/25
Fig. 145. Chorstuhl aus Bergamo. (Lasius.)

Für freistehende mehrseitige Mittelpulte, deren unterer Theil zugleich als Bücherschrank gelten kann, mochte das von Paul II. nach Araceli in Rom gestiftete [1] als Vorbild dienen;

[1] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1009.

von den erhaltenen die trefflichsten in der Badia zu Florenz und in S. M. in Organo zu Verona, wo auch die geschnitzten Theile des Stuhlwerkes von besonderer Eleganz sind; ebenda der grosse hölzerne Stehleuchter des Fra Giovanni.

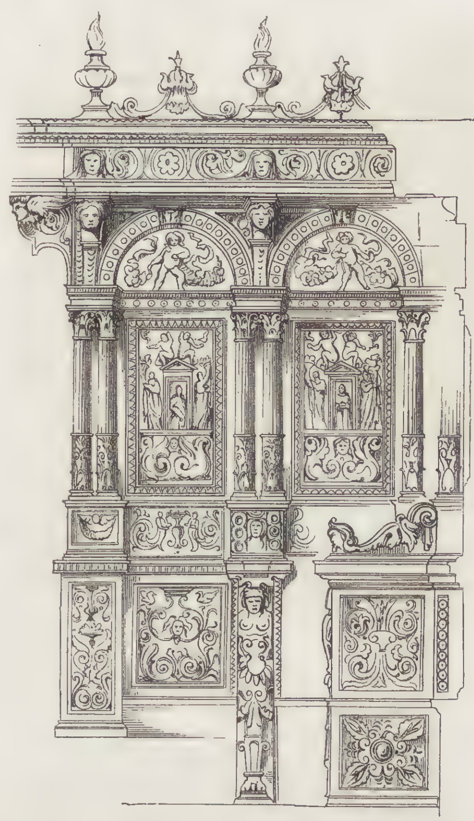


Fig. 146. Chorstuhl aus S. Martino bei Palermo. (Nohl.)

Von hölzernen Lettnern, zumal für Orgeln, finden sich wohl die besten in Siena; der des Ant. und Gio. Barile (1511) im Dom über der Sacristeithür und der prachtvoll energische des Bald. Peruzzi in der Kirche della Scala. Ein reich und elegant behandeltes Orgelgehäuse, ganz vergoldet, in der Minerva zu Rom (Fig. 147). — Ueber Lettner und Stuhlwerk in dem untergegangenen Idealkloster der Jesuaten bei Florenz (§. 85), Vasari VI, p. 34, v. di Perugino. — Mehrmals wurden Lettner auch noch bemalt und vergoldet.[1]

[1] Milanesi III, p. 187, s.

An den frühesten Stuhlwerken der Renaissance, z. B. Milanesi II, 240, 286, um 1440, kommen noch gorgolle (d. h. gargolle vgl. §. 18, Speithiere) vor, ein Motiv, welches bekanntlich aus der gothischen Architektur auch in die Decoration übergegangen war. Wahrscheinlich aber waren sie hier schon zu Meerwundern, Delphinen etc. umgedeutet und nicht mehr vorspringend gebildet.

Fig. 147. Orgel in der Minerva zu Rom. (Nohl.)

§. 154. Hölzerne Pforten und Wandbekleidungen.

Die hölzernen Pforten des XV. Jahrhunderts haben meist einfaches Rahmenwerk und reichverzierte Spiegel, an geschützten Stellen mit Intarsien (§. 152), nach aussen mit geschnitzten Ornamenten. Später bleiben die Spiegel öfter unverziert, oder erhalten Wappen, während dann gerade das Rahmenwerk eine prachtvolle Profilirung und geschnitztes Laubwerk u. dgl. gewinnt.

Für Kirchenpforten des XV. Jahrhunderts die allgemeine Vorschrift bei Alberti, de re aedif. L. VII, c. 15: sie von Cypressen- oder Cedernholz mit vergoldeten Knöpfen, mehr solid als zierlich zu arbeiten und ihren Ornamenten ein mässiges Relief, nicht Intarsia zu geben.

Gute Arbeiten des XV. Jahrhunderts: in S. Croce zu Florenz an der Sacristei und Cap. de' Pazzi, am Dom von Lucca, an mehreren Palästen und Kirchen in Neapel, am Dom zu Parma u. s. w. sowie die in §. 152 erwähnte Thür im Pal. Vecchio zu Florenz. — Sodann die sehr schöne Verbindung des Geschnitzten (von Gio. Barile) mit den Intarsien (von Fra Giovanni) an den Zwischenthüren der Stanzen Rafaels im Vatican, 1514—1521, vgl. §. 152. — Eine treffliche geschnitzte Thür mit dem Wappen Julius II. im Pal. Apostolico zu Bologna.

Vielleicht das Höchste in dieser Gattung die geschnitzten Thüren der vaticanischen Loggien mit den Wappen Clemens VII. und grossen Löwenköpfen in Rundfeldern in der Mitte. — Eine einfachere Thür von Werth in den Uffizien zu Florenz. Serlio im IV. Buch gibt nur die damals geltende Eintheilung der Spiegel, nicht den Schmuck des Einzelnen.

Ganze verzierte Wandbekleidungen aus der besten Zeit sind kaum anderswo erhalten als in Klosterrefectorien und in Sacristeien, wo auch die leeren Wände eine mit den Wandschränken harmonisch fortlaufende Holzbekleidung verlangten. In weltlichen Gebäuden wird kaum mehr eine Boiserie von höherm Werthe vorkommen.

Unter den erhaltenen Boiserien ist der Verfasser jetzt nicht im Stande, das Beste anzugeben. — Von den florentinischen Stubengetäfeln ist vielleicht kein einziges erhalten; man zerstörte sie theils weil die Mode wechselte, z. B. wenn man Arrazzen an deren Stelle setzen wollte, theils auch um die in das Getäfel eingelassenen oft miniaturartig zierlichen und werthvollen Malereien herauszunehmen. [1] Diese, welche eine Art von Fries in Boiserie ausmachen mochten, sind für die erzählende Composition in Breitformat und für die mythologische, allegorische und profanhistorische Malerei im Allgemeinen von nicht geringer Bedeutung gewesen. Sandro Botticelli malte für einen solchen Zweck z. B.: vier Scenen aus einer Novelle des Boccaccio, (Vasari V, p. 113, v. di Sandro). Auch die im Commentar p. 124 erwähnten vier Bildchen mit den Trionfi Petrarca's könnten wohl eine ähnliche Bestimmung gehabt haben. — Vasari VII, p. 119, v. di Pier di Cosimo, dessen »Storie di favole« in einem Stubengetäfel, ebenso pag. 121 »Storie baccanarie«, reiche Bacchanale. — Auch die vier Bilder mit kleinen Figuren, welche Vasari IX. p. 102, v. di Franciabigio erwähnt, hatten vielleicht eine solche Bestimmung. — Die Uebernehmer der Holzarbeit verfügten bisweilen je nach Gunst oder Ungunst über die Wahl des betreffenden Malers. [2] — In dem Prachtzimmer der Borgherini hätte man bei der Belagerung von 1529 gerne die Wandbildchen Andrea's (ibid, p. 268) weggenommen, um sie nach Frankreich zu verkaufen; sie blieben nur, weil man das ganze Getäfel hätte zerstören müssen.

Ausserdem mochte am ehesten die Thür mit einem Gemälde geschmückt werden. Der Anonimo di Morelli erwähnt in Venedig zwei solcher Thüren von Palma Vecchio, mit einer Ceres und einer Nymphe; ferner Thüren, welche von einem Schüler Tizians, Stefano, bemalt waren, in einem Zimmer des Hauses Odoni; Truhen und Bettstatt waren von derselben Hand mit Malereien geschmückt.

---

[1] Vasari III, p. 47, 48, v. di Dello. — [2] Vasari VIII, p. 294, v. di A. del Sarto.

§. 155.

Altareinfassungen.

Das Altarwerk (Ancona) des XIV. Jahrhunderts hatte aus einem System von grössern und kleinern Tafeln bestanden, zusammengefasst durch ein gothisches Sacellum von vergoldetem Holz. Das XV. Jahrhundert, welches sich allmälig für die Einheit des Bildes entschied, verlangte nun auch für dieses eine architektonische Einfassung, deren Pracht dem Reichthum und selbst der Buntheit der Darstellung entsprechen musste. Einige der schönsten decorativen Ideen der Renaissance finden sich in diesen Bilderrahmen, für welche bisweilen der grösste Aufwand in Bewegung gesetzt wurde.

Die gothische Ancona hielt sich bei Fra Angelico da Fiesole bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts und bei den Venezianern noch später; bisweilen wird sie in den Styl der Renaissance übergetragen. Von den prächtigen gothischen Rahmen der Muranesenbilder kennt man einen Verfertiger Cristoforo Ferrarese 1446. [1]

Von den Rahmen der Renaissance wurden die (wenigen) weissmarmornen erwähnt §. 144. Man bedurfte doch zu sehr der Farbigkeit; die hölzernen meist blau mit Gold, doch auch die Holzfarbe mit nur wenigem Gold. In seltenen frühen Beispielen kommt auch Intarsia vor. [2]

Die Altarstaffel, (Predella) oft mit kleinern Gemälden, doch auch als verzierter Sockel; als Seiteneinfassung dienen zwei Pilaster mit Arabesken; diese tragen ein Gebälk mit reichem Fries und bisweilen darüber eine durchbrochene geschnitzte Bekrönung.

Die grösste Auswahl bieten die Altäre in S. M. Maddalena de' Pazzi und in Chor und Querschiff von S. Spirito zu Florenz; Filippino Lippi, von welchem vielleicht mehrere der betreffenden Bilder herrühren, pflegte auch die Rahmen anzugeben; (Vasari V, p. 252, v. di Filippo Lippi); andere Male besorgten es Antonio Sangallo d. ä. und Baccio d'Agnolo für ihn. — Ueber die hohen Preise, die der letztere für seine Rahmen erhielt, Vasari IX, p. 226, v. di Baccio, Nota.

In Perugia accordirten die Augustiner 1495 mit Mattia di Tommaso von Reggio um einen Rahmen für ihr (von Perugino gemaltes) Hochaltarwerk »con colonne, archi, serafini, rosoni e diverse fantasie sowohl auf der vordern als auf der Rückseite,« und zwar auf 110 Gulden (zu 40 Bologninen); Mariotto, lettere pittoriche perugine, p. 165. (Nicht mehr vorhanden.) Für einen andern Rahmen wurde mit Perugino selbst auf 60 Goldducaten accordirt; (Vasari VI, p. 48, Nota, v. di Perugino). Noch spät

---

[1] Sansovino, Venezia, fol. 91. — [2] Milanesi II, p. 257.

hier ein berühmter Rahmenmacher Eusebio Battoni, um 1553 (ibid. p. 83, im Commentar). — Fra Bartolommeo vermied die Prachtrahmen und malte dafür gerne im Bilde eine architektonische Einfassung um die Figuren.[1]

In der Regel gaben wohl die Maler die Hauptsache an und zeichneten den Rahmen vor, selbst wenn es sich um grosse mehrtheilige Sacella mit vortretenden Säulen handelte; (Vasari VII, p. 199, v. di Raff. del Garbo, Comment). Ein Bild desselben Meisters ebenfalls mit einer Einfassung von vortretenden, reich vergoldeten Säulen (ibid, p. 192). Es war die reichste Form und damals nicht selten, die meisten Maler konnten sie aber des starken Schattenwurfes wegen nicht lieben.

Weit den grössten Ruhm hatten in diesem Fache die beiden Barile: Antonio, der seinen Namen in seine Bilderrahmen setzte, auch in solche um einzelne Madonnenbilder für die Hausandacht; — Giovanni, der den Rahmen für Rafaels Transfiguration schuf (jetzt längst nicht mehr vorhanden); Vasari VIII, p. 90, im Comment. zu v. di Raffaello.

In Venedig war noch 1470 ein gew. Moranzone namhaft.[2] — Der schönste erhaltene Rahmen derjenige um das Bild Bellinis (1488) in der Sacristei der Frari, blau und Gold, oben Sirenen und Candelaber. — Der schönste in Padua um das Bild Rumanino's in der Capelle S. Prosdocimo bei S. Giustina. — Venezianische Portraits, an welchen auch der Rahmen berühmt war: eines mit goldenem Laubwerk in der Sammlung Vendramin. (Anonimo di Morelli); — Serlio's Rahmen um Tizians Portrait Franz I. (Aretino's Satire an Franz, 1539: »L'ha cinto d'ornamento singolare quel serio Sebastiano architettore).«

In den Rahmen kündigt sich dann mit der Zeit das Nahen des Barockstyles früh und empfindlich an. Der Manierismus und Naturalismus der Maler dispensirt die Decoration vollends von allem Maasshalten.

§. 156.

Die Möbeln.

In Betreff der hölzernen Geräthe der Paläste und reichern Häuser sind Beschreibungen erhalten, welche ahnen lassen, wie jene mit dem ganzen übrigen Schmuck zu einem für unser Urtheil überwiegend ernsten Eindruck zusammenstimmten.

In Venedig, woselbst der perfecte Schiffskapitän seine Kajüte »intagliata, soffitata e dorata«, d. h. mit Schnitzwerk, Vergoldung und reicher Decke verlangte (Malipiero, ann. veneti, archiv.

---

[1] Vasari VII, p. 162, v. di Fra Bartol. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 57, vgl. 59.

stor. VII, II, p. 714, ad a 1498; die Staatsbarken, Comines VII, 15), war der Luxus wohl am gleichartigsten ausgebildet und am meisten über die verschiedenen Classen verbreitet. Schon Sabellico (§. 42) sagt um 1490: »nulla ferme est recens domus quae non aurata habeat cubicula.« (Fol. 90.) — Zur Zeit des Francesco Sansovino um 1580 [1] war der Bestand folgender: Zahllose Gebäude hatten sowohl in den Zimmern als in den übrigen Räumen Holzdecken mit Vergoldung und mit gemalten Darstellungen; fast überall waren die Wände bezogen mit gewirkten Teppichen, mit Seidenzeug, mit vergoldetem Leder, mit reicher Holzbekleidung . . In den Wohnzimmern zierliche Bettstellen und Truhen mit Vergoldung und Bemalung, zumal mit vergoldeten Simsen . . Die Buffets mit Geschirren ohne Zahl von Silber, Porzellan, Zinn und Erz mit eingelegter Arbeit . . In den Sälen der Grossen die Waffengestelle mit den Schilden und Fahnen derjenigen Vorfahren, welche zu Land oder zu Meer befehligt haben . . . Aehnliches gilt im Verhältniss von den mittlern und untern Classen . . . auch bei den Geringsten Truhen und Bettstellen von Nussbaumholz, grüne Bezüge, Bodenteppiche, Zinn- und Kupfergeschirr, goldene Halskettchen, silberne Gabeln und Ringe.

Anderswo kam dasselbe, nur mehr vereinzelt, vor. Bandello Parte I, Nov. 3 die Schilderung eines Schlafzimmers: Das Bette mit vier Baumwollematratzen, die mit feinen, seide- und goldgestickten Leintüchern bedeckt sind; die Decke von Carmesinatlas, mit Goldfäden gestickt und mit Fransen umgeben, die aus Goldfäden und Carmesinseide gemischt sind; vier prächtig gearbeitete Kissen; ringsum Vorhänge aus Flor (tocca) von Gold und Carmesin gestreift (hier die Lesart zweifelhaft); an den Wänden statt gewirkter Teppiche lauter Carmesinsammet mit herrlichen Stickereien; in der Mitte ein Tisch mit alexandrinischem Seidenteppich; rings an den Wänden acht reich geschnitzte Truhen, und viele Stühle mit Carmesinsammet, einige Gemälde von berühmter Hand etc. —

Parte III, Nov. 42, die Wohnung, welche ein reicher Herr der berühmten römischen Buhlerin Imperia herrichten liess: u. a. eine Sala, eine Camera und ein Camerino mit lauter Sammet und Brocat und den feinsten Bodenteppichen; im Camerino, wo sie nur die vornehmsten Leute empfing, waren die Wände mit lauter Goldstoff (façonnirtem oder gesticktem) bezogen; auf einer kunstreichen Etagere (Cornice) mit Vergoldung und Ultramarin befanden sich herrliche Gefässe aus Alabaster, Porphyr, Serpentin und vielen andern kostbaren Stoffen. Ringsum standen viele reichgeschnitzte Truhen (coffani e forzieri), sämmtlich von hohem

[1] Venezia, fol. 142.

Werth. In der Mitte war ein kleiner Tisch, der schönste, den man sehen konnte, mit grünem Sammet bedeckt; darauf lag immer eine Laute oder Cither u. dgl. nebst Musikbüchern und einigen reich verzierten kleinen Bänden, welche lateinische und italienische Dichter enthielten.

Parte IV, Nov. 25 noch eine zierliche Schilderung dieser Art.

Giov. della Casa überliess während einer Abwesenheit 1544 dem Cardinal Bembo seine schöne römische Wohnung u. a. »con un bellissimo camerino acconcio de suoi panni molto ricchi e molto belli, e con un letto di velluto e alquante sattue antiche e altre belle pitture«, darunter ein Portrait von Tizian.

Die Echtheit aller Stoffe, die wahrscheinliche Symmetrie der Anordnung, die Verachtung der gemeinen Bequemlichkeit mussten solchen Räumen (im Vergleich mit unserm Jahrhundert der Surrogate etc.) einen ernsten Charakter verleihen.

Die Ledertapeten mit eingepressten Golddessins, hauptsächlich Blumenarabesken, welche zu Venedig im XVI. Jahrhundert schon so sehr verbreitet waren, galten noch 1462 als ein fremder und zwar aus Andalusien gekommener Schmuck; Pii II. Comment. L. VIII, p. 384 (ungefähr). Auch ihre Wirkung ist eine überwiegend ernste; — das Teppichwesen überhaupt sollte wo möglich Wände und Fussböden dem Auge völlig entziehen.[1]

In Florenz mag sich diesem gegenüber doch die Boiserie mit Malereien länger gehalten haben? Vgl. §. 154.

§. 157.

Das Prachtbett und die Truhe.

Am meisten monumental von allen Möbeln war das Prachtbett gestaltet, welches nicht eine Ecke, sondern die Mitte einer Wand einnahm; sodann die Truhen, auf welche die Kunst bisweilen ihre besten Kräfte wendete.

Aufwartung venezianischer Gesandten (§. 42) bei den Herzoginnen von Urbino in Pesaro: »e la camera era nuova, fatta a volta, la maggior parte di essa profilata d'oro e arrazzata dall' alto in basso, con una lettiera in mezzo, sotto un padiglione, coperta di seta.«

Erhalten sind wohl kaum irgendwo solche Bettstellen aus der besten Zeit. Selbst die genaueste Schilderung[2] ist erst aus der Zeit des beginnenden Barockstyls (1574): die Füsse mit Harpyien, Festons etc., die vier Säulen von Compositaordnung, mit Laubwerk umwunden; die Friese theils mit Kinderfiguren und Thieren, theils mit Laubwerk; das Kopfende mit vier Hermen und drei Feldern dazwischen, über welchen (offenbar noch

[1] Ariosto, Orl. fur. XII, 10. — [2] Milanesi III, p. 245.

unter dem Betthimmel) ein Giebel mit mehreren sculpirten Figuren angebracht war.

Von den Truhen sind ebenfalls nur noch wenige vorhanden, doch genug um einen Begriff zu geben von den schwungvollen, edeln und reichen Formen, die dabei erreicht wurden. Von denjenigen des Baccio d'Agnolo mit Kinderfiguren in Relief sagt schon nach etwa 40 Jahren Vasari (IX. p. 226), man könnte sie zu seiner Zeit nicht mehr so vollkommen zu Stande bringen. (Eine besonders schöne Truhe im Museum von Berlin.)

Neben der reinen Schnitzerei dauert indess doch eine aus Schnitzwerk und reicher, selbst miniaturartiger Malerei gemischte Gattung noch lange fort im Zusammenhang mit den Malereien im Wandgetäfel (§. 154).

Gemälde an Bettstellen, ob an den vier Seiten oder im Betthimmel. ist oft nicht zu ermitteln: Vasari III, p. 96, v. di Uccello, der selbst hier seine perspektivischen Ansichten anbrachte; — IX, p. 176, v. di Fra Giocondo: Carotto's Hercules am Scheidewege, als Kopfende (testiera) eines Bettes gemalt; ib. p. 220, v. di Granacci, die Geschichten Josephs in Aegypten, sopra un lettuccio, in dem Prachtzimmer des Borgherini (§. 154), wo auch die Truhenmalereien etc. von Pontormo dasselbe Thema behandelten.

Gemälde an Truhen: Hauptstelle Vasari III, p. 47, s. v. di Dello; der Inhalt war aus Ovids Metamorphosen, aus der römischen und griechischen Geschichte, oder es waren Jagden, Turniere, Novellenscenen. »Die trefflichsten Maler schämten sich solcher Arbeiten nicht, wie heute viele thun würden.« — Ib. IV, p. 69, v. di Lazzaro Vasari; — ib. p. 181, v. di Pesello, Turnierbilder; — ib. p. 219, v. di Aristotile, die Arbeiten des Bacchiacca; — Milanesi II, p. 355, Contracte von 1475 u. f. — Mit der Zeit mögen die Truhen am frühesten ganz plastisch geworden sein.

Gemälde an Schränken, runden Holzscheiben (? rotelle) u. a. Geräthen, sämmtlich mythologischen Inhaltes, von Giorgione, Vasari VII, pag. 89, im Comment. zu v. di Giorgione.

Gänzlich untergegangene Gattungen dürfen wir hier bloss nennen: Malereien an Pferdegeschirr, mit Thierfiguren oder mit brennendem Wald, aus welchem Thiere hervorstürzten etc.; Vasari IV, pag. 68, v. di Lazz. Vasari; VI, p. 11, v. di Francia; VIII, p. 154, v. di S. Gimignano; XI, p. 87, v. di Genga. — Sodann die bemalten Wagen bei dem jährlichen florentinischen Staatsfest, Vasari VIII, p. 264, v. di A. del Sarto; XI, p. 39, v. di Pontormo. — Blosser Carnevalswagen nicht zu gedenken.

Gemälde an Musikinstrumenten: höchst vorzüglich die Innenseite eines Clavierdeckels mit der Geschichte des Apoll und Marsyas, angeblich von Correggio, eher von Bacchiacca, im Pal.

Litta zu Mailand. Laut Vasari XI, p. 56, v. di Pontormo malte Bronzino für den Herzog von Urbino ein Clavier aus. Lomazzo schlägt vor (Trattato p. 347), an den Instrumenten die Bildnisse der grössten Virtuosen, je zu dreien, anzubringen.

§. 158.

Die geschnitzte Flachdecke.

Die hölzernen Flachdecken (palchi) in Kirchen und Palasträumen haben im XV. Jahrhundert meist eine nur einfache Configuration, aber eine glänzende Bemalung und Vergoldung. Gegen 1500 werden damit die edlern und feinern Formen des antiken Cassettenwerkes in Verbindung gesetzt; im XVI. Jahrhundert bleiben einige der herrlichsten Decken fast oder ganz farblos und werden eine Hauptaufgabe der Decoration in Holz; daneben aber beginnt schon das Ausfüllen der Deckenfelder mit eigentlichen Gemälden. Die Wirkung ist überall auf farbige, in den Palästen auf teppichbedeckte Wände berechnet.

Palchi des XV. Jahrhunderts mehr in regelmässigen Cassetten: in S. Marco zu Rom Gold, weiss und blau, vielleicht von Giuliano da Majano, der laut Vasari IV, p. 4, auch die vergoldeten Decken im (alten) Vatican machte; — dann im Palazzo Vecchio zu Florenz die Decken der Sala dell' Udienza und der Sala de' Gigli, letztere mit sechseckigen Cassetten, beide von Meistern aus der Familie Tasso.[1] (Von denjenigen des Michelozzo, Vasari III, p. 275 scheint nichts mehr erhalten; ebenso hat die gewiss wichtige Decke des grossen Saales daselbst vom Jahr 1497, Vasari IX, p. 224 Nota, v. di Baccio d'Agnolo, später derjenigen des Vasari selber weichen müssen. — Die hohen Rechnungen für die Decken in diesem Palast (s. Gaye carteggio I, p. 252, s.). — In Venedig, an einigen prächtigen Decken des XV. Jahrhunderts im Dogenpalast und in der Academie, verschwindet die Cassette vor der Rosette, die Einfassung vor dem Inhalt; letzterer als Blume, Schild und dgl. aus Holz oder Stucco, meist Gold oder blau, auch ein ganz vergoldeter mit Cherubim. — Die Decken in den reichern Privatwohnungen zu Venedig, laut Comines VII, 15, wenigstens in 2 Zimmern in der Regel vergoldet vgl. §. 156; Armenini (de' veri precetti della pittura p. 158) höhnt später über das viele feurige Roth, das man ausser Vergoldung daran bemerke und das jenen »Magnifici«, d. h. den Nobili von Venedig über die Massen gefalle. — Zu Mailand ehemals im Pal. Vismara (§. 91) die Decken meist blau und Gold, mit den Wappen der Sforza und der Vis-

[1] Vasari V, p. 134, Nota, v. di Bened. da Majano; vgl. p. 137.

conti. — Eine reich cassettirte Decke in Gold und Farben im Pal. von Urbino.

Decken um 1500 edler architektonisirt und mit gewähltern Ornamenten: in S. M. maggiore zu Rom, weiss und Gold, von Giuliano Sangallo, mit dem Wappen Alexanders VI.; — in S. Bernardino zu Siena, verdungen 1496 an Ventura di Ser Giuliano, vorherrschend blau und Gold, die Cherubim der einzelnen Cassetten hier nicht mehr geschnitzt, sondern aus einer Masse



Fig. 148. Decke nach Serlio.

(carta pesta) vielleicht gepresst.[1] — Diejenigen des Ant. Barile im Hause Chigi zu Siena, gewiss vorzüglich, schwerlich mehr erhalten? (Vgl. Milanesi III, p. 30.) Ein Verding von 1526 ebenda, p. 85. — Streng und doch von reicher Schönheit: Sämmtliche Flachdecken im Pal. Massimi zu Rom (Fig. 150). — Eine Menge von florentinischen Palchi, wahrscheinlich mehr gemalt als geschnitzt, waren das Werk des Andrea Feltrini.[2]

Dann die farblosen Decken, wo Reichthum und Pracht der Schnitzarbeit ganz ausdrücklich die Farbe verschmähen. — Das

[1] Milanesi II, p. 456. — [2] Vasari IX p. 112, v. di Morto da Feltro.

Hauptbeispiel die der Biblioteca Laurenziana in Florenz (nach 1529?) sehr schön und frei entworfen von Michelangelo, ausgeführt von Carota und Tasso; das Motiv wiederholt in dem von Tribolo ausgeführten Ziegelmosaik des Fussbodens; Vasari XII, p. 214, v. di M. Angelo (vgl. §. 160). — Sodann der grosse vordere Ecksaal im Pal. Farnese zu Rom; und dann zahlreiche Decken des beginnenden Barockstyls, der nach solchen Mustern oft Treffliches leistete.

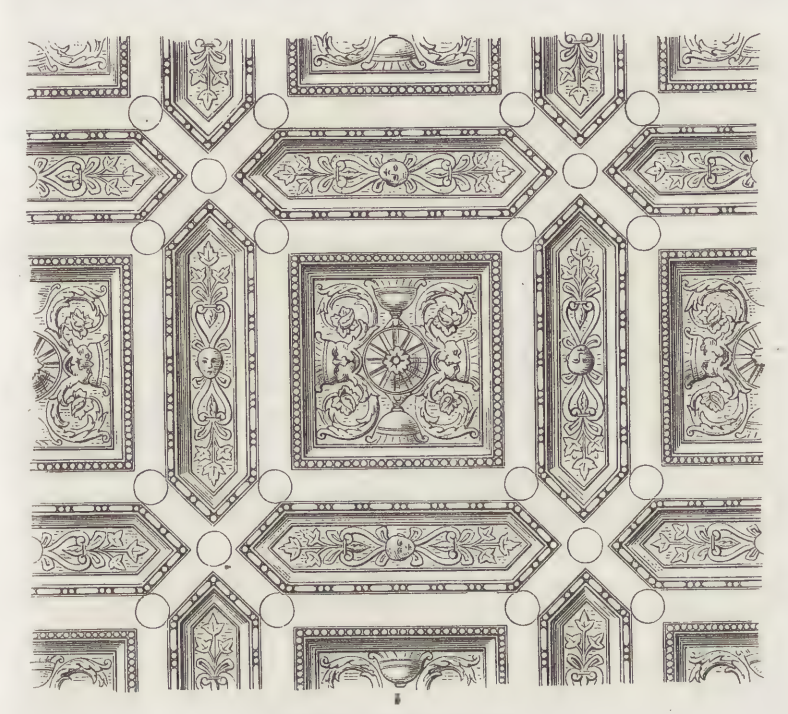


Fig. 149. Decke nach Serlio.

Serlio's Theorie zu Ende des IV. Buches: im Ganzen gehöre die Farbe dem Gewölbe, die Einfarbigkeit der Flachdecke; dem kostspieligen Schnitzwerk wird eine täuschende Malerei in Chiaroscuro substituirt; je niedriger der Raum, desto kleiner die Deckeneintheilungen; für die Rosetten wird die Vergoldung zugegeben u. s. w. Wichtiger als dieses Alles ist das wunderschöne Muster der Decke eines grossen Saales, welches er mittheilt, sowohl in Betreff der charakteristischen Profilirung und Ausschmückung der Balkenlagen verschiedenen Ranges, als in Betreff der zierlichen Füllungen; auch die folgenden kleinern Muster gehören zu den besten und zierlichsten (Fig. 148 u. 149).

§. 159.

Die Flachdecke mit Malerei.

Schon frühe im XVI. Jahrhundert beginnt auch die Ausfüllung der einzelnen Deckenfelder mit Gemälden, wobei die Untensicht der Gestalten bald mehr, bald weniger beobachtet wurde. Bald meldet sich daneben eine fingirte Perspective als Scheinerweiterung des Raumes nach oben.

Die Bemalung setzt natürlich grössere Eintheilungen oder Felder voraus als die blosse Decoration. — Ihr Beginn hauptsächlich in Venedig, aber merkwürdiger Weise meist durch Nichtvenezianer; — die ehemalige Decke der Sala de' Pregadi im Dogenpalast mit 12 Tugenden in Untensicht; Vasari IX, p. 37 und Nota, v. di Pordenone; — Decken im Pal. des Patriarchen Grimani; Vasari XI, p. 94, v. di. Genga und XII, p. 58, v. di Salviati; — in einem Pal. Cornaro, ib. XI, p. 125, v. di Sanmicheli (Deckenbilder Vasari's selbst); — in einem Refectorium und noch in einem Saal des Dogenpalastes, ib. XII, p. 82, v. di Salviati (Bilder von Giuseppe Porta.).

Erst mit Paolo Veronese[1] und mit Tintoretto nehmen sich die Venezianer selbst eifriger des Soffittenmalens an; — Tizians Deckenbilder (jetzt) in der Sacristei der Salute sollen allerdings laut Sansovino, Venezia, fol. 83 »in der ersten Kraft seiner Jugend« gemalt sein; gehören aber, wie mir scheint, zu den Arbeiten seiner mittlern oder spätern Zeit. Noch ein Soffitto von ihm, ib. fol. 100.

Vasari's lastende erzählende Deckenbilder im grossen Saal des Pal. Vecchio zu Florenz auf Befehl Cosimo's I.[2] — Die Flachdecken aller Kirchen in Neapel mit Gemälden bedeckt.

Von der gemalten Flachdecke in S. M. dell' Orto zu Venedig, welche vielleicht die früheste mit fingirter und zwar sehr täuschender Prachthalle war, scheinbar mit gedoppelten gewundenen Säulen, ist nur noch die überschwengliche Beschreibung bei Sansovino, Venezia, fol. 59 und bei Vasari XI, p. 267 v. di Garofalo vorhanden. Dieselben Meister Cristoforo und Stefano von Brescia malten noch Mehreres der Art. — Natürlich boten gewölbte Decken diesem Kunstzweig einen ganz andern Spielraum dar. — Vgl. Bramante's Scheinhallen, §. 83.

[1] Vasari XI, p. 135, s., v. di Sanmicheli. — [2] Vasari I, p. 46, in seinem eigenen Leben.

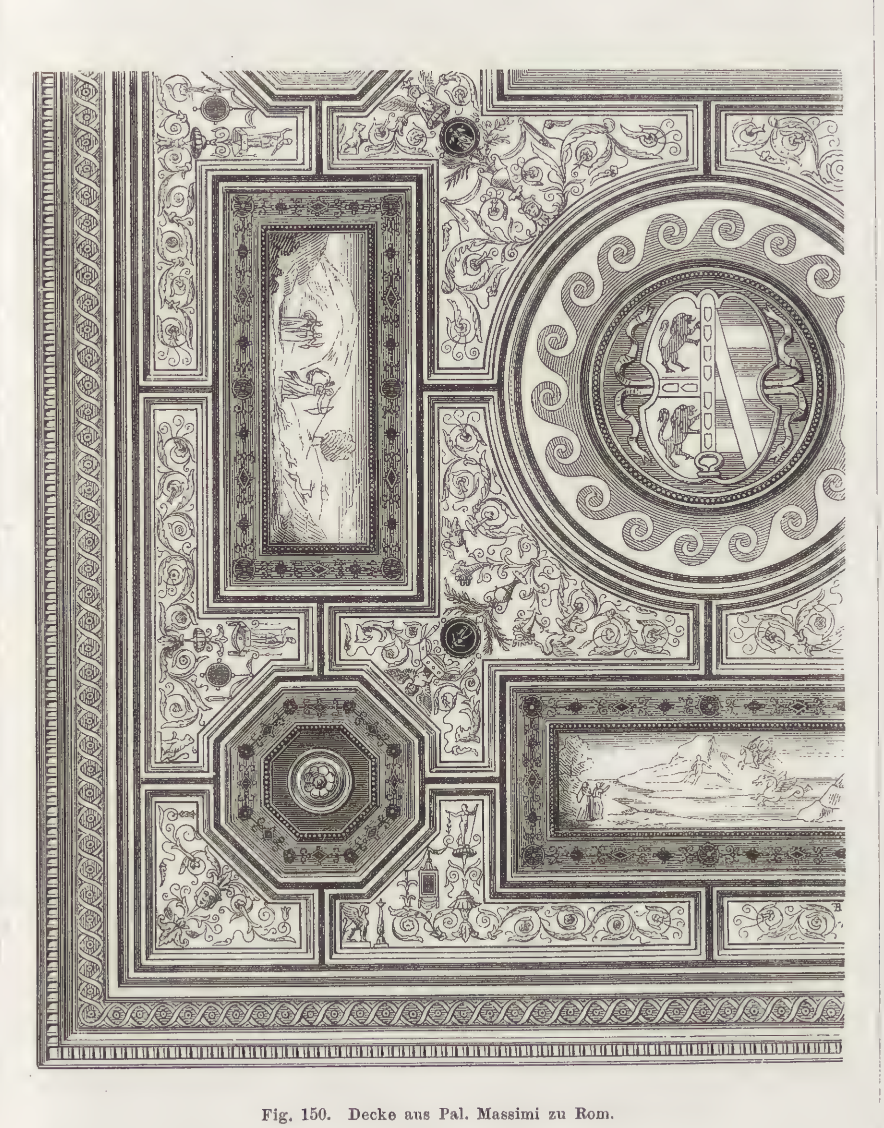
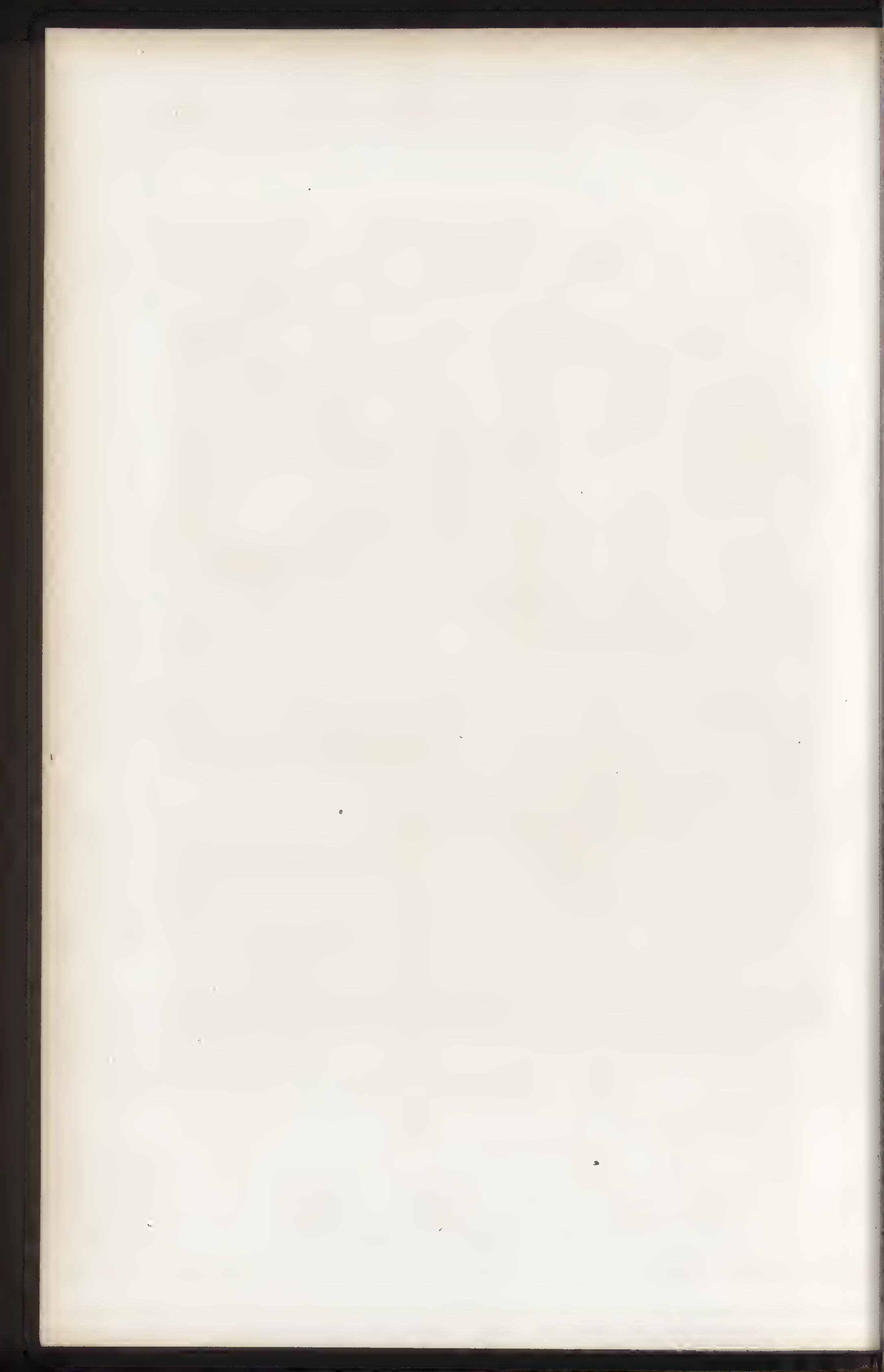


Fig. 150. Decke aus Pal. Massimi zu Rom.



V. Kapitel.

Fussböden. Kalligraphie.

§. 160.

Der Fussboden in harten Steinen, Marmor oder Backstein.

Die monumentale Behandlung der Fussböden, hauptsächlich in Kirchen eignet sich die Mittel des Alterthums auf originelle und neue Weise an.

In der Nähe der Päpste und in einzelnen besonders prächtigen Capellen dauert dasjenige rein lineare Mosaik aus harten Steinen, besonders weissem Marmor, Porphyr und Serpentin fort, welches schon aus der urchristlichen Zeit auf die Cosmaten übergegangen war. — Mosaik Martins V. (nach 1419) im Mittelschiff des Laterans, eine der ersten Arbeiten des vom Schisma befreiten Papstthums. [1] — Nicolaus V. (seit 1447) wollte für seinen Neubau von S. Peter ganz dasselbe. [2] — Boden der sixtinischen Capelle, der vaticanischen Stanzen, der Grabcapelle des Card. von Portugal in S. Miniato bei Florenz, der Capelle im Pal. Medici (Riccardi) ebenda.

Alberti de re aedificatoria L. VII, c. 10, verlangt im pavimentum am ehesten »Linien und Figuren, welche sich auf Musik und Geometrie beziehen.« — Figuren, und zwar erzählende Mosaiken, aus Marmor von verschiedenen Tönen, hat beinahe nur der Dom von Siena, dieser aber in grösster Masse und aus zwei Jahrhunderten, 1369 bis um 1550. Ueber dieses Unicum vgl. Milanesi I, p. 176, s., II, p. 111, s., 265, s., 377, 437 etc.; Vasari I, p. 176 Introduzione; X, p. 186, ss., v. di Beccafumi.

Die ästhetische Frage, wie ein Marmorboden von einfacher Configuration aus Platten von 2 oder 3 Farben in Harmonie mit einem grossen Bau zu componiren sei, wurde besonders durch denjenigen des Domes von Florenz beantwortet; — Vasari VIII, p. 128, ss. Comment. zu v. di Cronaca, welcher seit 1499 hauptsächlich mit den Chorcapellen und zwar hier mit einem reicher bewegten Motiv begann; — IX, p. 227, v. di Baccio d'Agnolo, welcher dann die Hauptsache gethan zu haben scheint. Das Entscheidende war, dass man sich fortan von allen Teppich-

[1] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 858. — [2] Ib. Col. 935.

motiven gänzlich emancipirte, die noch in jenen römischen Mosaiken kenntlich sind; es handelt sich jetzt nur noch um Linien, welche das Auge richtig leiten und um Massen, welche den einzelnen Theilen des Raumes richtig entsprechen.

Dass das Bodendessin, wenn eine reicher verzierte Flachdecke vorhanden ist, dem Deckendessin entsprechen müsse, wird seit der Laurenziana (§. 158) als etwas sich von selbst Verstehendes angenommen, z. B. bei Armenini, de' veri precetti, p. 159. Laut Vasari X, p. 274, v. di Tribolo könnte es scheinen, als ob die Idee letzterm angehört hätte, allein wenn M. Angelo die Decke entwarf, so sorgte er wahrscheinlich auch für den Fussboden. Der letztere besteht aus einer Zeichnung in weissem und rothem Backstein, welche damals und später in nichtkirchlichen Gebäuden häufig vorkam und eine schöne Wirkung gestattet. [1]

In bunt glasirten Bodenplättchen hatte das Mittelalter schon das Mögliche geleistet. Die wenigen erhaltenen Beispiele aus der Renaissance, die dem Verfasser bekannt sind, zu Bologna in S. Giacomo Maggiore (Cap. Bentivoglio) und in S. Petronio (5. Cap. links). Im XV. Jahrhundert ist das Dessin meist noch etwas reliefirt; so war es in der (nicht mehr vorhandenen) Sacristei v. S. Elena zu Venedig 1479, wo die länglich sechseckigen, weiss und blauen Plättchen abwechselnd einen schwarzen Adler und einen Zettel mit dem Namen der Stifter, Giustiniani, enthielten; zu den prächtigen Intarsien der Wandschränke gewiss die zierlichste Ergänzung. [2] — Ein Verding solcher Platten zu Siena 1488, Vasari VI, p. 141, Nota, v. di Signorelli. — Die jetzt ganz ausgetretenen in den vaticanischen Loggien, welche Rafael bei den Robbia in Florenz bestellte, [3] waren glatt. Diejenigen im unzugänglichen obersten Stockwerk der Loggien, aus der Zeit Pius IV., sollen besser erhalten sein.

§. 161.

Die Inscriptionen und die Schönschreiber.

Die Inschriften als integrirender Theil von Kunstwerken wurden in diesem Zeitalter den römischen Inscriptionen der besten Zeit nachgebildet. Da der Buchstabe für schön gilt an sich, so wird er bisweilen in riesiger Grösse angewandt, wie eine andere Kunstform.

Die Inschrift an der Façade der S. M. novella in Florenz, von L. B. Alberti, in Porphyr incrustirt; Vasari I, p. 98, In-

---

[1] Vasari I, p. 177, Introduzione. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 76. — [3] Vasari VIII, p. 42, v. di Raffaello.

troduzione. Die riesige Inschrift aussen am vaticanischen Palast (Ostseite) nach eigener Angabe Julius II., der den Bramante wegen seiner beabsichtigten Hieroglyphen oder Rebus auslachte (Vasari VII, p. 133, v. di Bramante).

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts lebte in Padua der Priester Francesco Pociviano, genannt Mauro, welcher im Malen und Schreiben alle Kalligraphen und im Meisseln von Buchstaben alle Sculptoren übertraf und Bembo's Grabschrift im Santo meisseln durfte; auch für Inschriften in Fresken liess man ihn kommen, Scardeonius, in Graev. thesaur. VI, III, Col. 429, wo noch ein anderer dortiger Schönschreiber, Fortebraccio, erwähnt wird.

Ueber den Zusammenhang mit der Epigraphik als Literaturzweig s. Cultur d. Renaissance S. 266. — Ein ganzer Kreuzgang, der von S. M. sopra Minerva in Rom, unter Paul II. »pulcherrimis epigrammatibus historiisque« geschmückt; Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 1034. — Inschriften im Schlafzimmer, Ang. Politiani carmina. — Die sehr grosse Inschrift im obern Friese von Pal. Pandolfini in Florenz. — Häufig in Fensterfriesen seit Pal. di Venezia zu Rom Motti oder Namen in vielfacher Wiederholung.

Bei Festdecorationen die bekannten hängenden Inschrifttafeln, welche das jetzige Italien nur noch als Theateraffichen anwendet; z. B. bei dem Possesso Alexanders VI. 1492: »una tavola al modo antico pendente,« Corio, Stor. di Milano, Fol. 451, ss., wo auch colossale, von Schnörkeln reich umgebene Chiffern in dem Schattentuch über der Strasse gerühmt werden.

Ein heiterer Gegensatz zu der Strenge der grossen römischen Uncialen wird bisweilen darin gefunden, dass Kinderfiguren dieselben umspielen. Vielleicht am frühesten in einer Friesmalerei des Pordenone an einem Privathaus in Mantua.[1] — Dann an dem Chorstuhlwerk des Fra Damiano in S. Domenico zu Bologna, §. 152.

Die Kalligraphie, in der italienischen Schrift des XV. Jahrhunderts auf höchste Einfachheit und Schönheit gerichtet, überlebte auch das Eindringen des Bücherdruckes trotz der vorherrschenden Eleganz desselben noch lange. Das Bedürfniss nach Miniaturen hielt sie am Leben. Der Kalligraph des Miniators Clovio, Monterchi wird erwähnt.[2] Die Kalligraphen nennen sich in der Regel selbst.

[1] Vasari IX, p. 34, v. di Pordenone, und Armenini, l. c. p. 205. —
[2] Vasari XIII, p. 132, v. di Clovio.

VI. Kapitel.

Die Façadenmalerei.

§. 162.

Ursprung und Ausdehnung.

Von der gemalten Decoration ist ein Hauptzweig, die Façadenmalerei, nur durch verhältnissmässig wenige und für die Herstellung des Ganzen unzureichende Reste vertreten, nachdem sie einst die Physiognomie ganzer Städte wesentlich hatte bestimmen helfen.

Ihr Ursprung ist in den Madonnen und andern heiligen Darstellungen zu suchen, mit welchen man im Süden von jeher die Mauern geschmückt haben wird. (Sehr alte in Assisi, Perugia etc., Einzelnes aus dem XIV. Jahrhundert, wie z. B. eine Madonna mit Heiligen und blumenbringenden Engeln, von Stefano da Zevio, in Verona). Den Rest der Façade schmückte man etwa mit einem Teppichmuster.

Im XV. Jahrhundert neben wachsender Fertigkeit im soliden Freskomalen und in der Perspectivik regt sich die Lust an den Zierformen des neuen Baustyles und das Bedürfniss, dieselben gerade dann in vollem Reichthum an den Façaden walten zu lassen, wenn die Mittel nicht ausreichten für Rustica oder Incrustation oder reichere plastische Ausbildung der Bauformen überhaupt, auch wenn man über Symmetrie und Proportionen nicht verfügen konnte. Selbst der geringsten Mauer vermochte man jetzt einen hohen Werth zu geben. Dazu die Sinnesweise der Besteller, welche die bunte Façade so wenig scheuten, als die bunte Kleidung; beim Gedanken an die Vergänglichkeit verliess sich jene kräftige Kunstzeit ohne Zweifel darauf, dass die Nachkommen eben so Treffliches würden hinmalen lassen, und urtheilte, dass man geniessen müsse was der Genius der Zeit biete.

Die Künstler aber, darunter einige der grössten, ergriffen ohne allen Rückhalt den Anlass, monumental, mit grosser Freiheit in der Wahl und Auffassung der Gegenstände, für den täglichen Anblick einer ganzen Bevölkerung malen zu dürfen. Was sie Treffliches schufen, war lauterer, stets gegenwärtiger Ruhm. Dieser Kunstzweig schwang sich empor zu einer ernsthaften Concurrenz mit der reinen Architektur, nachdem er Anfangs wohl nur als ökonomisches Surrogat derselben gegolten hatte. — In Venedig wird es um 1550 zugestanden: »molto più dilettano (a)

gli occhî altrui le facciate delle case et de palagî dipinte per mano di buon maestro che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi et di serpentini fregiati d'oro.« (§. 42.) [1]

Von dem prachtvollen Anblick, welchen solche Façaden, oft gassenweise, gewähren mussten, gibt jetzt keine Stadt mehr auch nur einen entfernten Begriff. Von dem wenigen Erhaltenen ist das Wichtigste verzeichnet Cicerone S. 292 ff. Im XVI. Jahrhundert galten als besonders reich an farbigen Façaden: Venedig, Genua, Pesaro und Mantua. [2]

§. 163.

Die Besteller.

Es kamen Beispiele vor, da entweder auf Anregung von Fürsten oder auf freiwillige Abrede hin ganze Gebäudereihen oder Gassen einen fortlaufenden gemalten Schmuck erhielten.

Eine gleichartig fortlaufende, wenigstens decorative Malerei ist vorauszusetzen in Ferrara 1472 unter Ercole I. (Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 243): im December fing man an, die Hallen der Geldwechsler vor dem Thurm Rigobello zu bauen und die Paläste der Signori und die Buden der Lederhändler (le banche de li calgari?) zu malen. Nachher (Col. 247) heisst es: den Palast der Lederbuden mit Paladinen, d. h. wohl mit den Helden Carls des Grossen. — Lodovico Moro liess in Mailand und Pavia die Vorbauten (§. 112) in den Gassen wegräumen und die Façaden liess (fece) er malen, schmücken und verschönern; (Cagnola, archiv. stor. III, p. 188). In Brescia am Corso del teatro sind noch fortlaufende mythologische Malereien des Lattanzio Gambara erhalten.

Weit häufiger sind jedoch der Natur der Sache nach die von jedem Eigenthümer nach eigenem Geschmack bestellten Façademalereien. Schon ihr Ausgang von dem Andachtsbilde (§. 162) weist darauf hin; sie waren gewiss oft der Stolz des Besitzers und das Kennzeichen seines Hauses in einer Zeit, da man sich unterscheiden wollte und das Auffallende noch nicht mied.

Auch an öffentlichen Gebäuden hie und da sehr früh Façadenmalereien als Ausdruck irgend einer Allen gemeinsamen Idee oder Erinnerung. So war zu Venedig im XIV. Jahrhundert der Pal. del Comune (1324) von allen Seiten mit Malereien, ohne Zweifel politischen Inhaltes bedeckt; am frequentesten Orte der Stadt, den Portiken des Rialto, war ein Seesieg über König Pipin (Sohn Carls d. Gr.) und eine Weltkarte gemalt; Sansovino, Venezia

[1] Lodov. Dolce, Dialogo della pittura, p. 146, ed fiorent. — [2] Armenini, de' veri precetti etc., p. 205.

fol. 133, 134. Aehnliche Malereien an einigen damaligen Tyrannenbauten, z. B. am Palastthurm der carraresischen Residenz in Padua, M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1174. Vom Palast des Braccio Baglione zu Perugia heisst es um 1500: »e era tutta quella casa penta (dipinta) dentro e de fora, da la cima insino a terra,« sammt beiden Thürmen. — Selbst die grossen allegorischen Tendenzbilder, durch welche Cola Rienzi bei seinem ersten Auftreten 1347 die Römer aufregte, möchten ebenfalls auf die Mauer gemalt gewesen sein.

§. 164.

Darstellungsweisen der Façadenmaler.

Die Mauermalerei stellt meist eine mehr oder weniger reiche, decorativ umgedeutete, fingirte Architektur dar, welche durch figürliche Zuthaten jeder denkbaren Art belebt wird. Ohne Zweifel sind auch sie in Wechselwirkung mit der Festdecoration.

Die schriftlichen Nachrichten, zumal bei Vasari, sind darin einseitig, dass sie fast nur das figürliche Element erwähnen und den grossen decorativen Zusammenhang kaum andeuten.

Eine einzige Gattung blieb, wie es scheint, Hans Holbein d. J. vorbehalten: die illusionäre Darstellung eines wirklichen Gebäudes, an dessen Fenstern, Gängen etc. menschliche Gestalten in der Zeittracht auftreten. (Zeichnungen seiner untergegangenen Façadenmalereien in der öffentlichen Sammlung zu Basel.) Pompeji enthält Aehnliches, nur ohne Streben nach Illusion.

Ein grosser Hauptunterschied liegt in den Darstellungsmitteln, indem Vollfarbigkeit, theilweise Farbigkeit, Einfarbigkeit und Sgraffito, theils sich ausschliessend, theils neben einander (bisweilen im allerschönsten Contraste) angewandt werden, je nachdem man den Schein der Architektur und der decorirenden Sculptur mehr oder weniger beibehalten will. Später kam sogar noch reliefirter Stucco hinzu.

Alle Vereinfachungen in der Farbe haben den Vortheil, dass das Altern und Verbleichen weniger schnell sichtbar und die Restauration leichter ist als bei der Vollfarbigkeit. Das Sgraffito wird sogar ohne eigentliches Malen dadurch hervorgebracht, dass die Mauer erst schwarz, dann weiss überzogen wird, und hierauf die Zeichnung durch theilweises Wegschaben entsteht. Der Hauptnachtheil liegt darin, dass sich der Staub daran festsetzt. — Vgl. Vasari I, p. 169, Introduzione; — IX, p. 110, s, v. di Morto da Feltre (wo die Erfindung dem Andrea Feltrini zugeschrieben wird, während sie gewiss viel älter ist).

Die Vollfarbigkeit scheint von Anfang an für die Façaden von Oberitalien, hauptsächlich Venedig, gegolten zu haben;

Verona besitzt ausser mehreren andern Façaden das vielleicht wichtigste Werk dieser Art: Casa Borella von Mantegna, goldfarbige Pilaster mit Arabesken, davon eingefasst historische Darstellungen mit blauem Grunde; Fries mit Festons und Putten etc.

Daneben ein grosser Reichthum von Abstufungen und oft ganz herrlich wirkenden Combinationen: Farbigkeit der Einzelfiguren und der historischen Scenen, oder letzterer allein; dazu das Decorative in zweierlei Steinfarbe, so dass z. B. die fingirte Architektur röthlich, die fingirte Sculptnr weiss dargestellt ist; oder erstere weissgrau, letztere, zumal Statuen, Gefässe und Trophäen gold- oder erzfarbig; höchst unbefangene Behandlung der Festons, bald mehr ideal und steinfarbig, bald realistisch und naturfarbig in Laub und Früchten. — Vielleicht die schönsten farbigen Façaden an zwei kleinen Häusern auf Piazza dell' Erbe zu Verona. — Sodann Abwechslung vollfarbiger und steinfarbiger Partieen je nach Stockwerken oder je nach der Bedeutung der betreffenden Mauerfläche. Endlich die einfarbige Malerei, Chiaroscuro, pitture di terretta, in einer beliebigen Farbe; ausser grau kommen auch grün, roth, violett, goldbraun etc. vor, bisweilen nach Stockwerken und nach einzelnen Theilen derselben wechselnd. — Zuletzt das Sgraffito, s. oben.

Rafael und seine Schule, zumal die grossen Façadendecoratoren Polidoro da Caravaggio und Maturino, verliehen der Farblosigkeit das Uebergewicht und vollendeten denjenigen Styl der figürlichen Darstellung, welcher eine gemalte Plastik darstellt, ohne sich doch knechtisch den strengern Voraussetzungen der letztern zu fügen. — Victorien, Abundantien etc. an der Tiberseite der Farnesina, grau in grau, von rafaelischer Erfindung; — Fries mit der Geschichte der Niobe an einem Hause in Rom, von Polidoro, grau in grau mit Ausnahme des goldbraunen Götterbildes in der Mitte.

§. 165.

Aussagen der Schriftsteller.

In den Gegenständen hielt sich die Façadenmalerei die ganze gute Zeit hindurch sehr frei von aller sachlichen Knechtschaft, indem dieselben Einen grossen decorativen Eindruck in reicher Gliederung hervorzubringen, nicht philosophische oder poetische Gedanken zu verwirklichen hatten.

Letzteres kommt früh genug mit Anbruch der schlechten Zeit, wo sich dann Vasari mächtig wundert über die Tendenzlosigkeit eines Giorgione, dem man erlaubt hatte, lauter Schönheit und Leben auf die Mauer zu malen, Dinge, die Niemand mehr zu erklären wusste. Vasari glaubte es besser zu verstehen

und pfropfte in eine Façade das ganze menschliche Leben (XI, p. 16. v. di Gherardi) in einer Masse von Allegorien.

Die wichtigeren Stellen bei Vasari sind folgende:

V, p. 51, s. v. di Don Bartolommeo; p. 144, v. di Verocchio; — p. 166, 168, 178, 179, v. di Mantegna; — p. 278, v. di Pinturicchio.

VII, p. 83, ss. v. di Giorgione.

VIII, p. 98, s. v. di Marcilla; — p. 147, v. di San Gimignano; — p. 222 bis 237, v. di Peruzzi; — p. 275, 295, v. di A. del Sarto.

IX, p. 22, v. di Alf. Lombardi; p. 33 bis 38 v. di Pordenone; — p. 51, s. v. di Girol. da Treviso; — p. 56 bis 65, v. di Polidoro e Maturino; — p. 88, v. di Bagnacavallo; — p. 110, v. di Morto da Feltre: — p. 181, 185, 193, 198, 199, 203, 204, v. di Fra Giocondo.

X, p. 5, v. di Ant. Sangallo giov; — p. 144, ss. v. di Perino; — p. 177, s. v. di Beccafumi; — p. 210, v. di Soggi.

XI, p. 15 bis 22, v. di Gherardi; — p. 39, v. di Pontormo; — p. 132, ss. v. di Sanmicheli; — p. 146, v. di Sodoma; — p. 215, s. v. di Aristotile; — p. 228, 237, 265, 270, 276, 282, v. di Garofalo; — p. 294, v. di Rid. Ghirlandajo.

XII, p. 81, s. v. di Salviati; p. 106 bis 117, v. di Taddeo Zucchero.

XIII, p. 11, v. di Primaticcio; — p. 20 bis 22 und 48, s. v. di Tiziano.

Ausserdem zerstreute Notizen bei Gaye, Carteggio, I, p. 334 (über die mantuanischen Façadenmaler Polidoro und Guerzo 1495, und II, p. 137, Giorgione's Fresken); — im Anonimo di Morelli (bei Anlass der Casa Cornaro in Padua und des Pal. del Podesta in Bergamo, sowie der dortigen Porta pinta); — Lomazzo, trattato dell' arte, p. 227, s. 264, 271 (zusammenhängende Stellen über lombardische Façadenmaler); p. 413 (über Dosso Dossi); — Milanesi III, p. 65, s. (Sodoma's mit einem Pferd bezahlte Façade).

Sansovino, Venezia, ergibt ausser dem sonst Bekannten wenig, z. B. fol. 143 eine Façade des Battista Moro; fol. 135 über den Fondaco de' Tedeschi. Die Fresken Tizians an diesem Fondaco beschreibt in Kurzem auch Ridolfi (bei Ticozzi, vite de' pittori Vecelli p. 22) und zwar ohne nur eine Deutung zu versuchen, die sich auch in der That unmöglich geben liess.

Serlio, architettura, fol. 192 im IV. Buche wichtige Stelle, hauptsächlich das Lob des Chiaroscuro. — Eine von Albrecht Dürer in Venedig gemalte Façade wird unter den grossen Sehenswürdigkeiten Italiens aufgezählt. Lettere pittoriche III, 166, in einem Briefe des Doni an Carnesecchi. — Armenini, S. 202 ff., spricht schon dem Vasari nach.

Einer fast ganz untergegangenen Kunstgattung dürfen wir hier nicht mit umständlich ergänzenden Hypothesen nachgehen, zumal da die Nachrichten wie bemerkt die decorativen Theile kaum erwähnen. Eine rasche Uebersicht des Inhaltes mag genügen.

§. 166.

Gegenstände der Façadenmalerei.

Zunächst gehören viele einzelne Figuren dem Gebiete neutraler Schönheit an und wirken wesentlich als symmetrisch füllend, sind auch wohl mit dem fingirten baulichen Gerüste wesentlich verbunden.

Attitüden, nackte Gestalten jeder Art und Farbe, bisweilen als Tragfiguren, ja als Hermen; — ferner Genien, besonders Kinder (Putten) in Menge; Sirenen, Züge von Tritonen und Nereiden als Friese; — auch Tritone und Nereiden zu zweien, Medaillons haltend; — einzeln und scheinbar oft in Nischen: Helden und Philosophen ohne Namen und bestimmte Beziehung.

Das Religiöse nimmt bald nur ein Hauptbild nach alter Art, bald die ganze Façade in Anspruch. Hauptbilder: Crucifixus mit Heiligen; Madonna mit Heiligen; Paradies oder Sündenfall; Alles mit Genrescenen derber Art verträglich, wie eine Façade in Verona beweist. Gehört die ganze Façade dem christlichen Bilderkreise an, so erscheinen noch andere biblische Geschichten; — als Füllfiguren: Propheten, christliche Tugenden; — als Friese: die Völker, welche der Roma-Fides ihren Tribut bringen, Türkensiege, Thaten Simsons u. dgl.

Allegorien kommen in der guten Zeit wenige und offenbar mehr um der Schönheit des Motives willen gewählte vor. So am Fondaco de' Tedeschi zu Venedig (seit 1504 mit den herrlichsten Malereien des Giorgione, Tizian u. A. ringsum, wovon jetzt kaum mehr ein Schimmer sichtbar) die berühmte Figur Tizians, welche bald als Judith, bald als Germania galt; anderswo Venezia als Löwenreiterin. — Dann die eben genannte Roma mit den Attributen der Fides.

Ceremonien und Aufzüge finden sich hauptsächlich in Friesen; an Triumphzüge jeder Art waren Poesie und Malerei längst gewöhnt. — Ueber die Triumphe vgl. Cultur der Renaissance S. 415 ff. Es sind Züge von Kriegern, Gefangenen, Senatoren, Trägern, welche Beute, zumal kostbare Gefässe, auch Tribute überwundener Völker bringen u. s. w., auch antike Spiele, Wagenrennen, dann als heitere Parodie Triumphe von Kinderfiguren, Kriegszüge bewaffneter Kinder; endlich Züge von Pilgern.

Das Profan-Erzählende beginnt mit mythologischen Scenen, bisweilen ohne genau bestimmte Beziehung, dann folgt die Urgeschichte der betreffenden Stadt, endlich römische und auch

wohl idealisirte gleichzeitige Geschichte. Kämpfe des Hercules, Sturz der Giganten. Geschichte der Niobe (Polidoro), Ereignisse aus der Odyssee, Schmiede Vulkans (Rafael), Mars und Venus und als Probestück der Verkürzung: der schwebende Merkur. — Urmythen, von Rom (an Façaden aus Polidoro's Zeit), von Cortona etc.; — Geschichten Alexanders d. Gr., Cäsars etc.; — als Verkürzungsprobe: der Sprung des M. Curtius (auch bei Holbein). — Von Zeitereignissen: Carls V. Einnahme von Goletta.

Das Genre ist theils durch antike, theils durch völlig naturalistische Scenen vertreten, welche sich harmlos auch zum Heiligen gesellen. Antike Ringkämpfe u. a. Spiele und besonders Darstellungen von Opfern. — Eine Bauernhochzeit, ein Tanz von Buckligen, eine Wasserfahrt u. dgl. m.

Thiere und leblose Gegenstände werden bisweilen mit der grössten Meisterschaft an Façaden dargestellt. Medaillonsköpfe in Steinfarbe kommen reihenweise vor. Friese mit Thierkämpfen; — Trophäen und Vasen als Beutestücke gedacht (sehr schön bei Polidoro); — Festons jeder Art, Masken u. s. w. — Medaillons mit den Köpfen der zwölf ersten Kaiser; — mit Köpfen von Cardinälen etc. — (Die Fresken an Gartenmauern §. 128.)

§. 167.

Ausgang der Façadenmalerei.

Die Façadenmalerei fiel schon geraume Zeit vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts einem schnellen und gewissenlosen Betrieb anheim; doch gibt die Verwerthung der Motive der guten Zeit auch spätern Leistungen einen bedeutenden Werth, wo die Urbilder nicht mehr vorhanden sind.

Armenini l. c. p. 205: nach dem Tode Polidoro's habe sich der Verfall zunächst im Wiederaufkommen der (in Oberitalien nie aufgegebenen) Vollfarbigkeit geoffenbart. — Aus der Zeit seit 1530 weit das Meiste dieser Art in Genua (etwa mit Ausnahme einer vortrefflichen kleinen Façade auf Piazza dell' Agnello); durchschnittlich von geringer Bedeutung, zumal im decorativen Theil; — in Florenz einiges Gute aus ganz später Zeit; — in Verona, wo sich die Einfarbigkeit erst jetzt recht durchsetzt, manches Treffliche venezianischer Schule. — Lombardische Landhäuser aus dieser Zeit, bisweilen völlig bemalt, z. B. eine Villa zu Bissuccio unweit Varese. Façaden aus Malerei und Stucco gemischt sind fast nur noch aus der Barockzeit vorhanden und eher an kleinen Kirchen als an Häusern. (Die bloss stucchirten Façaden vgl. §. 96.)

Auch an den geringern Arbeiten dieser spätern Zeit wird man Wirkungsmittel entdecken, welche darauf hindeuten, was für

Kräfte der besten Epoche sich dieser Gattung einst mussten gewidmet haben.

Die ganze Façadenmalerei, heute eine unverstandene Ruine und von den Reisenden und Künstlern wenig beachtet, müsste im Auftrage einer Regierung in guten Aufnahmen gerettet werden.

Näher verwandt mit der Façadenmalerei als man es denken sollte: die decorative Einfassung mancher Miniaturen und namentlich die Verzierung vieler Bücherdeckel in Holzschnitt. Letztere stellen gewiss häufig nichts anderes dar, als was man in den Malereien um Fenster und Thüren herum zu sehen gewohnt war und zwar in den Büchern von etwa 1480 bis 1550 ganz besonders characteristisch, je nach dem Jahrzehnt.

§. 168.

Sculptur und Malerei der Wappen.

Die Wappen, von dem strengern Styl nordischer Heraldik völlig losgesprochen und als freie Prachtaufgabe behandelt, bilden einen nicht unwichtigen Bestandtheil der Façadenmalerei sowohl als der decorativen Sculptur.

Italien hatte am wahren heraldischen System so wenig Antheil als an dem ernstlichen Ritterthum und vermischte unaufhörlich Embleme und eigentliche Wappen. Für diese (hier nicht weiter zu verfolgende) Confusion eine belehrende Hauptstelle bei Decembrius, vita Phil. Mariae Vicecomitis, Murat. XX, Col. 996. — Auch was Serlio Ende des IV. Buches vorbringt, zeigt, dass er keine Ahnung von der Sache hat. Entscheidend für die Kunst war, dass man sich weder in der Form der Schilde, noch in den Helmzierden an irgend eine Tradition band und vollends in Betreff der Wappenhalter durchaus nur dem Gesetz der Schönheit folgte.

Gemeisselte Wappenschilde schräg an den Ecken florentinischer Paläste des XV. Jahrhunderts; dann 1537 die colossalen Wappen Carls V. und des Herzogs Alessandro Medici an der Fortezza da basso zu Florenz, ersteres mit zwei nackten lebensgrossen Victorien, letzteres mit zwei andern Figuren (Vasari VIII, p. 185, v. di Baccio e Raff. da Montelupo); — ein Wappen Clemens VII., jetzt untergegangen (XI, p. 77, v. di Mosca); Veränderung eines gemeisselten Papstwappens unter einem neuen Pontificat (ibid. p. 79); — colossale Wappen Paul's III. in Perugia, wobei zum ersten Mal die Wirkung der kräftig vortretenden Tiara und der gekreuzten Schlüssel in Verbindung mit Festons und Masken hervorgehoben wird (ibid. p. 82). — Das Wappen über dem Hauptfenster des Pal. Farnese in Rom (Vasari XII, p. 231, v. di Michelangelo).

Weit häufiger waren die gemalten Wappen, deren schon früh sehr prächtige, mit allen irgend passlichen Zuthaten verversehene vorgekommen sein müssen, z. B. das des Giangaleazzo Visconti, welches die Stadt Siena 1393 an Porta Camollia malen liess für zwanzig Goldgulden. [1] — Eine besonders reiche Wappengruppe war die bei Anlass des Empfanges der Lucrezia Borgia 1502 am Palast zu Ferrara gemalte: »die Wappen des Papstes, des Königs von Frankreich und des erlauchten Hauses Este, mit Engeln, Hydren und andern schönen Zierrathen.« [2] — Beccafumi's Façade mit dem Wappen Julius II. im Borgo zu Rom. (Vasari X, p. 77.) — Rosso Fiorentino begann seine Laufbahn mit dergleichen (Vasari IX, p. 68, s. v. di Rosso). — Der grösste aber in diesem Fache muss Jacopo Puntormo und zwar von früh an gewesen sein. (Vasari XI, p. 31, 33, 41, 43, v. di Puntormo.) Sein Ruhm stellte sich schon 1514 fest, als Leo X. nach Florenz kam und dessen ganzer Anhang lauter mediceische Wappen »in piëtre, in marmi, in tele ed in fresco« machen liess; Puntormo's Einfassung eines dieser Wappen an der Annunziata, bestehend aus Tugenden, Kinderfiguren etc. entlockte selbst dem Michelangelo einen Ausruf des Entzückens; — andere Wappen von ihm im Castell, an Casa Lanfredini, in Casa Spina zu Florenz; Alles wohl längst nicht mehr vorhanden, aber ohne Zweifel nachklingend in allen bessern Wappenmalereien des XVI. Jahrhunderts; — vielleicht schon in dem ebenfalls untergegangenen Wappen Paul's III. von Franc. Salviati an einem Palast in Rom, »mit einigen grossen und nackten Figuren, welche den grössten Beifall fanden,« (Vasari XII, p. 55, v. di Salviati).

Von den Wappen, welche die Regierungen in allen Ortschaften ihres Gebietes malen liessen (Milanesi II, p. 397, zum J. 1482) und vollends von den fürstlichen Wappen und Devisen, mit welchen Gastwirthe ihre Lokale schmückten (Lomazzo, p. 349 mit komischer Entrüstung gegen solchen Missbrauch) ist hier nicht nöthig zu reden. — Auch von Wappen, welche neugewählte Beamte in den betreffenden Gebäuden malen oder meisseln liessen (Pal. de' Tribunali zu Pistoja, Pal. del Podesta zu Florenz), ist keine in künstlerischer Beziehung nennenswerthe Reihe vorhanden.

[1] Milanesi I, p. 33. — [2] Diario ferrar., Murat. XXIV, Col. 401.

VII. Kapitel.

Malerei und Stucchirung des Innern.

§. 169.

Friese und Wanddecorationen.

Von der decorirenden Malerei des Innern sind zunächst zu erwähnen die Friese flachgedeckter Säle und Zimmer, welche als Mittelglied zwischen der cassettirten und bemalten Decke und den mit Teppichen behangenen oder sonst verzierten Wänden meist vollfarbig ausgeführt wurden.

Ob aus dem XV. Jahrhundert und aus der besten Zeit des folgenden etwas Wichtiges von dieser Art erhalten ist? — Der Fries konnte fortlaufend oder mit Unterbrechung durch wirkliche oder gemalte Tragfiguren gemalt sein; sein Inhalt genreartig, mythologisch oder historisch; zur Zeit des Barockstyls besonders Schlachten und andere Scenen aus der römischen Geschichte; selten Landschaften und Ansichten von Gebäuden. (Letzteres in der obersten Halle der vaticanischen Loggien.)

Von namhaften Mustern werden angeführt: Gio da Udine, Fries von Kindern, Löwen, Wappen etc. über einer als Scheinincrustation gegebenen Wandbemalung, nicht mehr vorhanden (Vasari XI, p. 305, v. di Udine). — Pordenone's Fries von Kindern mit einer Barke im Pal. Doria (zu Genua?); — Battista del Moro, Friese mit Schlachten im Pal. Canossa zu Verona (Vasari IX, p. 185, v. di Fra Giocondo); — Perin del Vaga, Fries mit weiblichen Figuren bei Gianettino Doria zu Genua (ibid. X, p. 161, v. di Perino); — Dan. da Volterra's Friese im Pal. Farnese zu Rom (ibid. XII, p. 90, v. di Ricciarelli). Zu Schnellproducten werden solche Friese dann mit Taddeo Zucchero (ibid. XII, p. 107, 112, 118, v. di T. Zucchero.)

Erst aus noch späterer Zeit, (1587) die Theorie dieser Friese bei Armenini, de' veri precetti etc. p. 185; ihre Höhe solle zwischen 1/5 und 1/6 des Gemaches betragen, Architrav und Sims eingerechnet; der Inhalt pedantisch vorgeschrieben etc. Die Wand unter den Friesen, eigentlich für Arrazzen bestimmt, erhielt doch, (Genua ausgenommen, wo sie bis auf den marmorirten Sockel weiss blieb) eine Art von Decoration, gewiss noch sehr schön (Arabesken) bei Perin del Vaga (Engelsburg), sonst aber z. B. in der Lombardie nur eine oberflächlich gemalte Scheinarchitektur von Säulen, Incrustationen und grünen Festons. — (Ibid. p. 197 über die Friese in Gartensalons.)

Bisweilen bemalte man die Wände mit Scheinteppichen, »a damaschi«, wie in der sixtinischen Capelle und wie Julius II. (Gaye II, p. 488) es anzuordnen drohte, wenn ihm seine Maler in den vaticanischen Sälen nicht Genüge leisten würden. Aber auch in solche Scheinteppiche wurden bisweilen wieder Historien hineingemalt (Lomazzo l. c. p. 317).

Sculpirte Friese, wie z. B. der aus Waffen und Trophäen bestehende im Pal. von Urbino (jetzt nicht mehr an Ort und Stelle sondern besonders aufgestellt), blieben natürlich eine seltene Ausnahme (Vasari IV, p. 206 und Nota, v. di Franc. di Giorgio); — noch ein Beispiel: im Pal. del Te zu Mantua ein Fries aus Stucco mit römischen Soldatenscenen nach der Trajanssäule, Armenini p. 185.

Die Malereien über den Kaminen (§. 146), haben öfter irgend eine ungezwungene Beziehung auf das Feuer, z. B. die Werkstatt des Vulcan mit Venus (Vasari X, p. 107, v. di Giulio Romano), — die Friedensgöttin, Waffen verbrennend, (ibid. p. 146, v. di Perino) — »cose ignee,« wie Armenini, l. c. p. 201 wünscht. Auch bezuglose Oelgemälde, denen man einen Ehrenplatz gönnte, kamen wohl über den Kamin zu stehen. (Vasari XI, p. 229, v. di Garofalo.) — Kaminfresken in Frankreich, ibid. XII, p. 72, v. di Salviati.

Neben jenen flüchtig gemalten Scheinarchitekturen, von welchen Lomazzo spricht, gab es doch schon seit Anfang des XVI. Jahrhunderts bessere, von Meistern, welche im Stande waren, eine gewisse Illusion in reichen Bauformen hervorzubringen. Was von Peruzzi in dieser Weise Gemaltes vorhanden ist, weiss ich nicht anzugeben. Im Speisesaal von Giovio's Villa (Paul Jov. Musei descriptio) war eine Scheinhalle sehr täuschend gemalt. Für die Zeit um die Mitte des XVI. Jahrhunderts Vasari XII, p. 134, v. di Zucchero. Wie schon Bramante sogar eine wirkliche Vertiefung zu Hülfe nahm, um einen Halleneffekt hervorzubringen, s. §. 83.

§. 170.

Decorative Bemalung von Bautheilen.

Gemalte Pilaster, Bogenfüllungen und Friese, welche als Einfassungen von Fresken des XV. Jahrhunderts häufig vorkommen, erhalten eine Ausfüllung mit Zierformen, welche wesentlich von der in der Marmordecoration vorkommenden abgeleitet ist.

Eine Aufzählung solcher einrahmender Malereien zumal der peruginischen Schule s. Cicerone, S. 277, ff. — Von den Florentinern soll Andrea di Cosimo und besonders Filippino Lippi das grösste Verdienst dabei gehabt haben (Vasari V, p. 32, v. di Cosimo Rosselli; ibid. p. 242, 250, v. di Filippino Lippi). —



Fig. 151. Pfeiler vom Monastero maggiore zu Mailand. (Lasius.)



Bei den Paduanern, die schon in ihren Bildern selbst so viele reich ornamentirte Architektur darstellen, mag Squarcione mit seiner Sammlung (§. 25) den Hauptanstoss gegeben haben; doch malte um 1453 ein Donatello bewunderte Decorationen im Bischofshof zu Treviso (Memorie trevigiane I, p. 97 und 111) und diess könnte wohl der berühmte Florentiner gewesen sein; über dessen damaligen Aufenthalt im östlichen Oberitalien, Vasari III, p. 257, Nota, v. di Donato.

Schon die Steinfarbe, hie und da mit etwas Gold, bringt eine nahe Verwandtschaft zur gemeisselten Decoration mit sich. Sehr schön in den Einfassungen von Mantegna's Fresken (Eremitani zu Padua) der Contrast des Steinfarbigen mit den farbigen Festons, an welchen Putten klettern.

Viel wichtiger ist die Decoration der wirklichen Pilaster, Friese etc., zumal in den oberitalienischen Kirchen, wo die Construction aus Backstein mit Mörtel keinen bessern Ersatz für den mangelnden Adel des Stoffes zu finden wusste, als eine oft reich figurirte, vollfarbige Bemalung.

An irgend eine sachliche Beziehung band man sich dabei nur oberflächlich oder gar nicht, (vgl. §. 134); die tausendfach vorkommenden Putten oft kindlich oder muthwillig; ein Nereidenzug als Fries in der Cupolette der von Falconetto (§. 26) ausgemalten Capelle in S. Nazario e Celso zu Verona. Gute bloss ornamentale Arabesken auf dunklem Grunde an den Pfeilern dieser Kirche, sowie in der Incoronata zu Lodi (Bramante); — vorherrschend ornamentale, vielleicht von Aless. Araldi (st. 1528) am ältern Theil der Pilaster von S. Giovanni zu Parma. — Aehnliches in San Sisto zu Piacenza; — edel und reich die Pfeilerbemalung im Monastero maggiore zu Mailand (Fig. 151), dessen hintere Hälfte ein fast völlig rein erhaltenes Beispiel lombardischer Decoration ist. — Endlich gehören hierher die aus je drei farbigen Pilasterflächen bestehenden Wandpfeiler der Libreria im Dome von Siena. — Unter den vorherrschend figurirten Decorationen zum Theil aus Correggio's Schule sind zu nennen: der Fries in S. Giovanni zu Parma, in S. Francesco zu Ferrara (von Girolamo da Carpi) u. a. m.

Ein Unicum sind die ausgedehnten Malereien, welche Luca Signorelli an den Wänden unterhalb seiner berühmten Weltgerichtsfresken anbrachte (Dom zu Orvieto); grau in grau gemalt, ahmen sie Steinsculpturen nach, wie sie S. gerne in seinen Bildern darstellte und zwar reiche Arabesken sowohl als Figürliches, letzteres mit einer Menge von Beziehungen auf die Hauptbilder.

§. 171.

Gewölbemalerei der Frührenaissance.

Die Gewölbemalerei, während des ganzen Mittelalters in den italienischen Kirchen heimisch, hatte hie und da etwas von demjenigen decorativen Character, den sie einst bei den Römern gezeigt hatte.

Es ist hiemit hauptsächlich die Decoration von Cimabue in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi gemeint (drittes Kreuzgewölbe des Langhauses vom Portal an gezählt); Medaillons mit Brustbildern, Festons aus Vasen hervorspriessend, welche von Genien auf dem Haupt getragen werden u. s. w. Eine deutliche Nachwirkung altchristlicher Gewölbemalereien.

Sonst aber herrschen, zumal in der Schule Giotto's, an den Gewölben heilige Gestalten und selbst Historien (Incoronata zu Neapel) auf blauem Grunde vor, und auch die Renaissance ging häufig darauf ein. Die Halbkuppeln der Chornischen erhielten grosse Frescodarstellungen der himmlischen Herrlichkeit, mit der Himmelfahrt Christi oder Krönung Mariä (Filippo Lippi, Borgognone, Melozzo); auch behauptete die Gewölbemalerei im eigentlichen Sinn einen sehr hohen Rang.

Eine reichere Blüthe decorativer Gewölbemalerei ergab sich dann im XV. Jahrhundert, zugleich mit der zunehmenden Befreiung vom Kreuzgewölbe (welches kein Mittelbild duldet), und von den Rippen und Gurten (§. 48). Dieselbe Fähigkeit, gegebene Flächen in denkbar schönster Weise auszufüllen, welche sich in Marmor (§. 131, 134) und in der Holzdecoration (§. 150 ff.) offenbart, äussert sich hier im Gewande der Farbe mit schrankenloser Fülle und Freiheit, in weltlichen Gebäuden wie in Kirchen. Die Urheber sind zugleich grosse Historienmaler.

Zu den frühesten, vielleicht noch halbgothischen Arbeiten mochten die goldenen Thiere auf blauem Grunde an den gewölbten Decken im Castell von Pavia gehören, welche die Ergänzung zu den berühmten Wandfresken bildeten. (Anonimo di Morelli.) Der blaue Grund schon in den schönsten decorativen Mosaiken des V. Jahrhunderts. — Das späteste gemalte gothische Maasswerk, Gold auf blau §. 23.

Zunächst musste dann die Renaissance schon vorhandene gothische Gewölbe decoriren; — herrliche Malereien in der Chormuschel von Mantegna's Capelle in den Eremitani zu **Padua**, grüne Festons mit weissen Bändern auf blauem Grund, dazwischen Figuren und Medaillons; — ferner die des Girol. Mazzola an den oblongen Kreuzgewölben im Hauptschiff des Domes in **Parma**, farbige Medaillons mit Brustbildern, Putten, Festons etc.; die

Rippen zweifarbig eingerahmt. — Endlich enthält eines der ältern Zimmer des Appartemento Borgia im Vatican, mit Fresken angeblich von Pinturicchio, an den Kappen seiner noch fast gothischen Kreuzgewölbe prächtige Arabesken mit farbigen Figuren und goldenen Architekturmotiven auf dunkelblauem Grunde, zum Theil bereits in Stucco reliefirt (wahrscheinlich vor 1495; vielleicht mit Beihülfe des Torrigiano, Vasari VII, p. 206, v. di Torrigiano).

Im Einklang mit den freiern Gewölbeformen der Frührenaissance und nach völliger Beseitigung der Rippen sind dann namentlich eine Anzahl prächtiger Decorationen in Oberitalien componirt: diejenigen im Querschiff der Certosa von Pavia und der Vorhalle des Hofes daselbst, letztere sehr zierlich und originell in der Anordnung, vielleicht von Bernardino Luini. — Die Capelle Falconetto's (§. 170) zu Verona; das Decorative vorherrschend Steinfarbe, die Figuren vollfarbig; offenbar mit eifrigem Streben, sich den antiken Zierformen mehr zu nähern. — Von seinem Mitarbeiter Franc. Morone das freier und leichter componirte Gewölbe der Sacristei bei S. Maria in Organo zu Verona. — Am Gewölbe eines Gemaches neben dem Pavillon Correggios im Kloster S. Paolo zu Parma ausgezeichnet schöne mässig figurirte Arabesken auf dunkelblauem Grunde von Aless. Araldi. — Auch das prächtige Gewölbemosaik in der Sacristei von S. Marco zu Venedig, freischwebendes Rankenwerk mit Medaillons, mag hier wenigstens erwähnt werden.

Endlich ist hier der wenigen erhaltenen kleinen Gewölbe mit elegantem glasirtem Cassettenwerk aus der Werkstatt der Robbia zu gedenken: über dem Tabernakel des Altares im Schiff von S. Miniato bei Florenz; in der Vorhalle der Cap. de' Pazzi bei S. Croce ebenda; in der Vorhalle des Domes von Pistoja etc. Das Hauptwerk, nämlich das Gewölbe in dem Prachtstübchen Cosimo's d. ä., mit reicher figürlicher Zuthat, ist untergegangen. [1]

§. 172.

Gewölbemalerei der peruginischen Schule.

Die peruginische Schule fasste bei ihren zahlreichen Gewölbemalereien ihre Aufgabe ziemlich unfrei so auf, als hätte der decorative Theil vor allem ein Steingerüst zu vergegenwärtigen.

Nachdem man die wirklichen Rippen los geworden, führt sie ein gemaltes Rippenwerk wieder ein und macht gar keinen Gebrauch von der schon bei Mantegna vorkommenden Umdeutung der Kanten in Fruchtschnüre. Ausfüllung der einzelnen Abtheilungen durch farbige Gestalten oder Rundbilder und theils farbige,

---

[1] Vasari III, p. 65, v. di Robbia.

theils steinfarbene Nebenbilder, Nachahmungen von Reliefs u. dgl. (Ein älterer peruginischer Maler, Benedetto Bonfigli, malte laut Mariotti[1] in Rom für Innocenz VIII »schöne und zierliche Grottesken.« Er stand indess ausserhalb der Schule Pietro's, mit welcher wir es hier zu thun haben.)

Zum Besten gehören die von Pietro's Schülern gemalten Gewölbe im Cambio zu Perugia und das von ihm selbst herrührende in der Stanza dell' Incendio (Vatican), welches Rafael als Werk seines Lehrers schonte, obwohl es sich neben dem grossen und freien Styl seiner eigenen Compositionen sehr ängstlich ausnimmt. (In der Camera della Segnatura hat Rafael zwar die Eintheilung und mehrere kleinere einzelne Darstellungen, von Sodoma, beibehalten, die Hauptfelder des Gewölbes aber neu gemalt.) Da diese Räume, und zwar ziemlich sorglos und ungenau mit Kreuzgewölben gedeckt sind, so können die genannten Decorationen nicht als maassgebend für die Renaissance gelten. Vgl. Fig. 152.)

Pinturicchio (§. 171) ist in der Anordnung seines Chorgewölbes in S. M. del Popolo zu Rom ganz besonders herb und steinern, obwohl das Detail schöne Partien und das Ganze (mit Mariä Krönung und den Kirchenvätern, Evangelisten, Sibyllen), eine ernste Wirkung hat. Die von ihm ausgemalte Capelle in Araceli und die Sacristei von S. Cecilia (vielleicht von ihm) sind im Gewölbeschmuck wenigstens beachtenswerth. Einen grossen Fortschritt in der Kenntniss der Farbenwirkung, in der Freiheit der Eintheilung und in der Fülle und Auswahl der Zierformen zeigt dann sein Gewölbe (eine volta a specchio, §. 55) in der Libreria des Domes zu Siena. Der sehr liberale, nur auf möglichste Schönheit dringende Abschnitt des mit ihm 1502 geschlossenen Contractes (§. 174) bei Vasari V, p. 286, Comment. zu v. di Pinturicchio und bei Milanesi III, 9. Schon verräth sich in der Abwechslung der Farbenflächen ein Eindruck antiker Malereien in der Art der Titusthermen. (P.'s Malereien in der Engelsburg sind untergegangen.)

Wiederum auf der herbern Tradition der peruginischen Schule beruhen die Gewölbemalereien Garofalo's in zwei Räumen des erzbisch. Seminars zu Ferrara (1519); doch gemildert durch eine gewisse Anmuth des Details und gerechtfertigt durch die Strenge des bloss zweifarbigen Vortrages in den decorativen Theilen. — Ernst und vortrefflich: die ganze Gewölbedecoration in S. Benedetto zu Ferrara. (§. 170.)

In der Farnesina zu Rom bewunderte man am Gewölbe der Halle links schon frühe die völlig täuschende Wirkung des gemalten Steingerüstes. (Vasari VIII, p. 223, v. di Peruzzi.) Auch

[1] Lettere pittoriche perugine, p. 225, Nota.

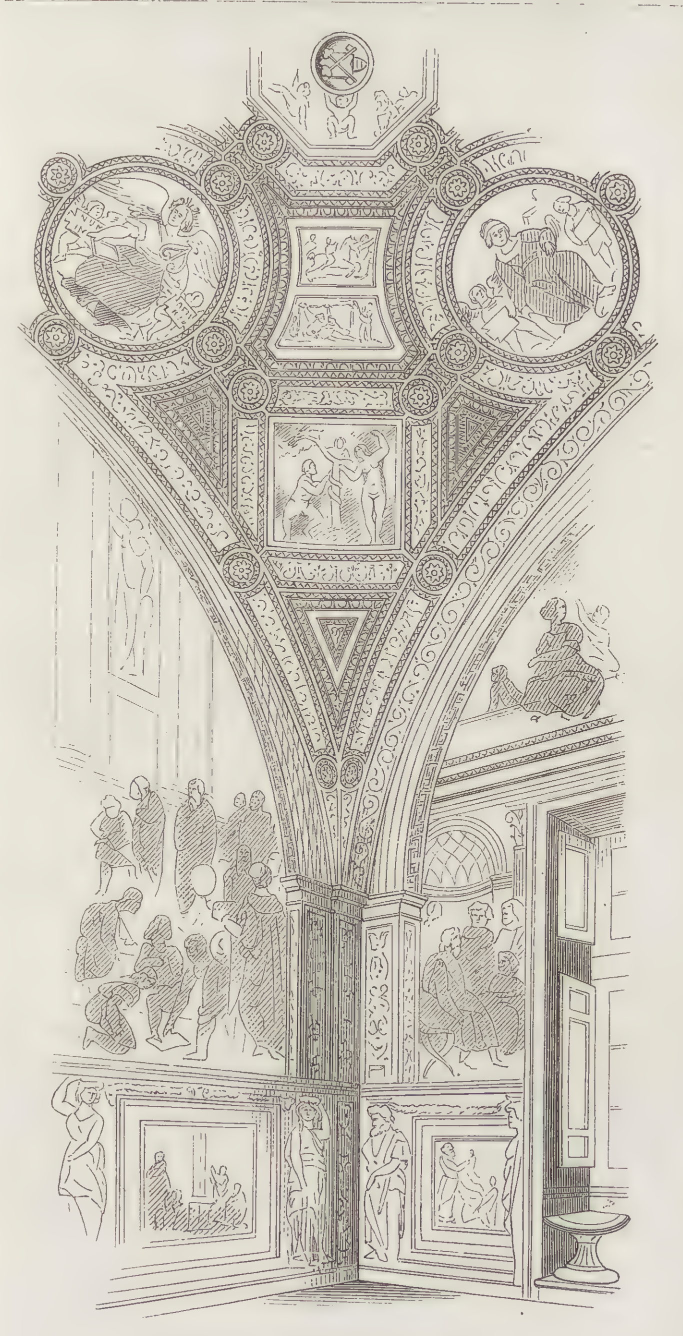
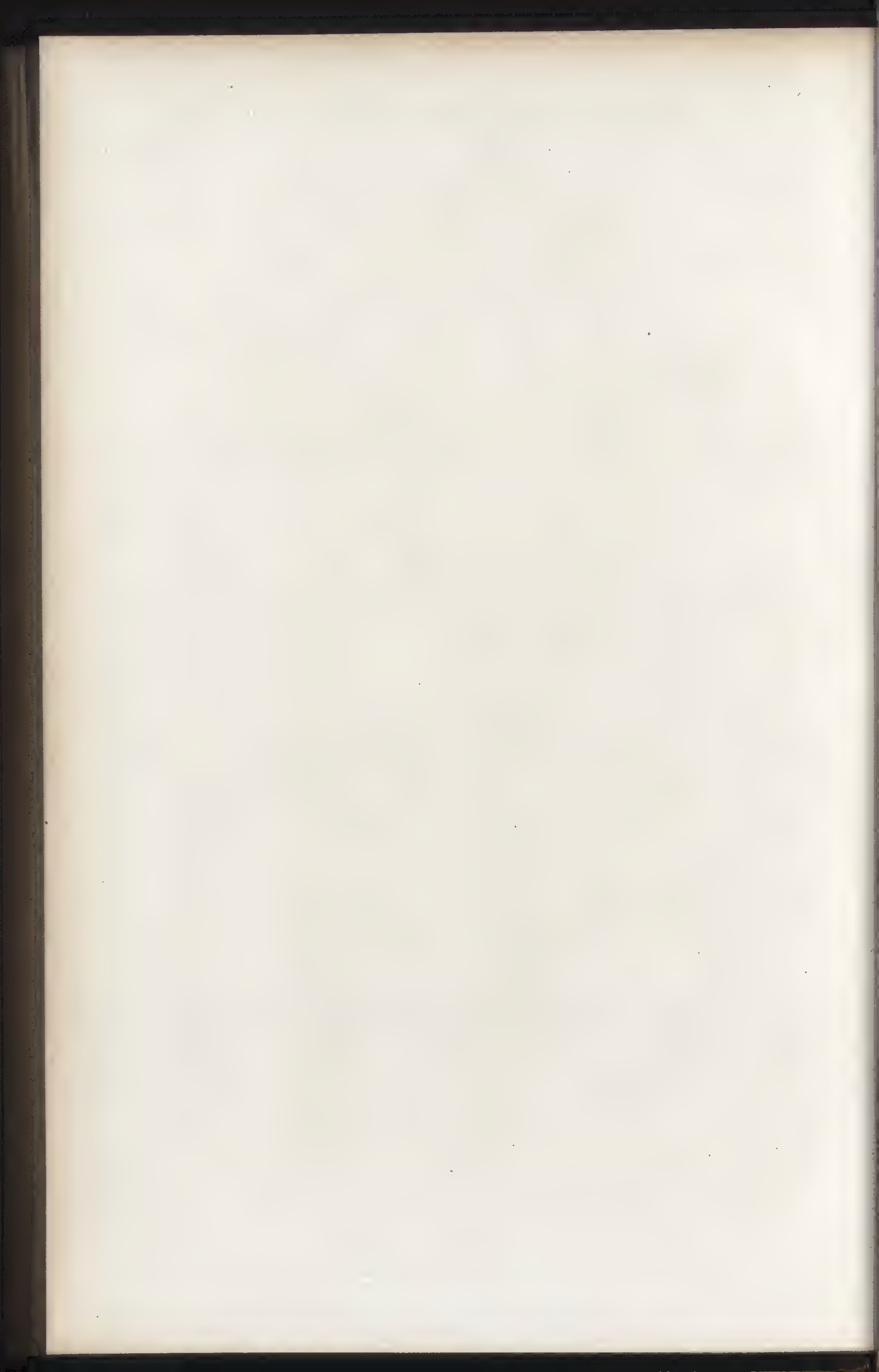


Fig. 152. Stanza della Segnatura. (Nohl.)



Michelangelo wählte für seine hochernsten Malereien in der sixtinischen Capelle ein strenges Steingerüste zur Einfassung, allein er belebte dasselbe durch und durch mit den herrlichsten Füllfiguren jedes Grades und Vortrages und verschiedener Farbe, abgesehen von den Hauptgestalten und Historien.

§. 173.

Die ersten Stuccaturen.

Neben der Malerei und bald auch in Verbindung mit ihr hatte sich an den Gewölben schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts eine plastische Decoration aus Gyps oder Stucco eingefunden, Anfangs wohl zur Darstellung der Cassetten, später zu stärkerer Betonung der Formen jeder Art.

L. B. Alberti, der sich der Berechnung und Ausbildung der Stucco-Cassetten für jede Art von Gewölben ausdrücklich rühmt (§. 48), meldet de re aedificatoria, L. VI, c. 9: signa und sigilla (d. h. wohl verzierte Quadrate und einzelne Figuren) von Gyps in Formen gegossen und durch einen Firniss (unguentum) dem Anschein des Marmors genähert, seien in zwei Arten üblich: in Relief (prominens) und in Vertiefung (castigatum und retunsum), erstere mehr für Wände passend, letztere mehr für Gewölbe, da hängende reliefirte Theile leicht abfielen (um 1450).

In farblosem Stucco sind in der That Donatello's Reliefs und Ornamente am Gewölbe der Sagrestia vecchia bei S. Lorenzo in Florenz gearbeitet. Es ist die erste vollständige Emancipation vom Gewölbeschmuck des Mittelalters, wahrscheinlich bereits beruhend auf Studien nach (damals besser als jetzt erhaltenen) römischen Gewölben. (Ueber diese u. a. Stuccosachen Vasari III, 244, 253, 260, v. di Donatello.)

Sodann liebten es mehrere Maler des XV. Jahrhunderts, in ihren Fresken und sogar in Tafelbildern (Carlo Crivelli) gewisse Partieen, namentlich Waffen, Attribute und Architekturen erhaben aus Stucco aufzusetzen; wie z. B. in den Fresken der Legende der h. Catharina im Appartamento Borgia (vielleicht von Pinturicchio), wo die Prachtbauten, Triumphbogen etc. erhöht und vergoldet hervortreten; Aehnliches in den Gewölbedecorationen eines dieser Säle, §. 171, ist dann schon eigentliches vergoldetes Stuccoornament. Man wünschte ausser der Farbe noch ein stärker wirkendes Element, wenigstens für einzelne Theile der Decoration. Ausserdem war man im XV. Jahrhundert des Gypses und anderer giessbarer und modellirbarer Stoffe gewöhnt von der Festdecoration her, wo dergleichen für den Augenblick massenweise verbraucht wurde.

Doch bleibt die Gewölbeverzierung (abgesehen von eigentlichen Malereien) noch das ganze Jahrhundert hindurch wesent-

lich eine möglichst wohlgefällige Ausfüllung der einzelnen Gewölbetheile mit gemaltem Rankenwerk, Rundbildchen, Putten, Guirlanden u. s. w.

§. 174.
Einwirkung der antiken Grottesken.

Eine allgemeine Veränderung ging in der ganzen Decoration der Mauern und besonders der Gewölbe vor sich, seit der Entdeckung (oder nähern Prüfung) der sogenannten Grotten, d. h. verzierter Räume von Thermen und Palästen des Alterthums. Die Verhältnisse von Stucco und Farbe, sowie die Formen, Eintheilungen und Gegenstände, welche man hier vorfand, machten den stärksten Eindruck auf die beginnende Hochrenaissance und wurden theils mehr unmittelbar nachgeahmt, theils mit dem bisherigen System verschmolzen. Die Nachwirkung dehnte sich auch auf alle übrigen Gattungen der Decoration aus.

Der Name Grottesken, durch spätern Verfall der Gattung zu einer schiefen Bedeutung herabgekommen, bezeichnete damals die von den antiken Grotten abgeleitete Decoration. Der früheste offizielle Gebrauch in dem §. 172 erwähnten Contract mit Pinturicchio 1502: er sei verpflichtet, das Gewölbe der Libreria zu schmücken mit solchen Phantasien, Farben und Eintheilungen, die er für das Zierlichste, Schönste und Wirksamste (vistosa) halte, in guten, feinen und festhaftenden Farben nach derjenigen Art (forgia, lies foggia?) und Zeichnung, welche man jetzt »grottesche« heisst, mit abwechselndem Schmuck der einzelnen Felder (con li campi variati), so schön und zierlich als möglich.

Der Anfang des Studiums der »Grotten« soll geschehen sein durch einen gewissen Morto da Feltre, von welchem nur Vasari (IX, p. 106, ss., v. di Morto) etwas weiss. Derselbe kam jung nach Rom zu der Zeit, als Pinturicchio im Appartamento Borgia und in der Engelsburg für Alexander VI. malte, also 1492 bis 1495. Er zeichnete nicht bloss, was er in Rom »Unterirdisches« erreichen konnte (ohne Zweifel besonders die Titusthermen), sondern auch, was in der Villa Adriana bei Tivoli und in Pozzuoli, Bajä und Umgegend noch vorhanden war. Hierauf soll er nach einem kurzen Aufenthalt in Rom sich nach Florenz und später nach Venedig begeben haben. Von seinen decorativen Arbeiten in beiden Städten ist nichts mehr erhalten und ebensowenig von denjenigen seines florentinischen Schülers Andrea Feltrini, eines sehr vielseitigen Decorators, auch für Façaden, Zimmerdecken, Prachtfahnen, Laubwerk für kostbare gewirkte Stoffe u. s. w.

Zunächst musste ein dauerhafterer Stucco wieder erfunden werden, der nicht mehr stückweise abfiel (§. 173). Das Recept

Vasari's I, p. 124, Introduz. c. 4; Hauptstelle Vasari XI, p. 302, s. v. di Udine; — statt des Marmorstaubes auch pulverisirte Kiesel (XI, p. 6, v. di Gherardi). Jetzt erst konnten auch grosse reich cassettirte Gewölbe mit Leichtigkeit hergestellt werden.

Die Hauptbedeutung des Stucco war aber, dass er erst das Gewölbe zu einer freien Prachtform (§. 55) erheben half, dass er den Eintheilungen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, dann wieder mit ihr gesetzlich theilte, auch leicht in eigentliche Sculptur überging und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiss oder golden herzauberte. Rechnet man hinzu, dass gleichzeitig die decorative Malerei bald in, bald ausser Verbindung mit dem Stucco ihr Höchstes leistete, und dass diese ganze Decoration bald mehr für sich, bald mehr für die wichtigsten Fresken existirt, welchen sie zur Einfassung dient, dass die grössten Meister sich ihrer annahmen und dass jede Schule, jede Stadt das Problem anders auffasste, so ergibt sich ein enormer Reichthum an Motiven, der das aus dem Alterthum Erhaltene unendlich überbietet. Letzerm verdankt man aber den entscheidenden Anstoss, ohne welchen diese grosse Bewegung doch nicht zu denken ist.

§. 175.

Rafael und Giovanni da Udine.

Es war entscheidend für den neu aufblühenden Kunstzweig, dass Rafael sich in hohem Grade an demselben betheiligte, ihn durch eigene Werke auf die volle Höhe hob und seine wichtigsten Schüler dafür gewann.

Das erste bedeutende Werk, welches den Einfluss der »Grotten« zeigt, Pinturicchio's Gewölbe der Libreria im Dom zu Siena (§. 172) muss bereits dem Rafael bekannt gewesen sein, wenn er dem P. Compositionen zu den dortigen Fresken lieferte. In Rom, noch nicht unter Julius II., wohl aber unter Leo X. beginnt, offenbar im Zusammenhang mit seinen Alterthumsstudien (§. 27) seine grosse decorative Thätigkeit, hauptsächlich mit Hülfe des Giovanni da Udine, welcher aus Giorgione's Schule zu ihm gekommen war und auch in Rafaels Gemälden hie und da für die Nebensachen gebraucht wurde. [1] Ausser den Titusthermen dienten auch die damals noch erhaltenen Reste in den Diocletiansthermen und im Colosseum als Muster. (Facsimile von Udine's Studien nach letztern in dem Sammelwerke von Basan.)

Loggien des Cortile di S. Damaso im Vatican: im untern Gang die Gewölbe von Udine, wahrscheinlich bloss nach allgemeiner

[1] Vasari XI, p. 300, ss., v. di Udine.

Anweisung Rafaels ausgemalt mit Rebenlauben, welche mit anderm Laubwerk durchzogen und von allerlei Thieren belebt sind; unabhängig von antiken Mustern, ein Werk der besondern Meisterschaft des Udine in solchen Gegenständen.

Der weltberühmte mittlere Gang, 14 Arkaden mit quadratischen Gewölben a specchio, von Rafael erbaut und ohne Zweifel für die betreffende Ausschmückung so entworfen; letztere soll er [1] vollständig selber vorgezeichnet haben; die Ausführung von Udine und dessen Gehülfen, zum Theil auch von Perin del Vaga; [2] die biblischen Compositionen, vier in jedem Gewölbe, sind von andern Schülern ausgeführt. Die Decoration, mit grösster Freiheit zwischen Stucco und Malerei wechselnd, folgt den antiken Mustern nur in einzelnen Motiven der Gewölbe, in den Leibungen der Bogen und in denjenigen Theilen der Pfeiler, welche aus eingerahmten Einzelbildern bestehen; weit das Meiste ist volle Erfindung Rafaels, namentlich die aufsteigenden aus Figuren, allerlei Zierrath und Laubwerk jedesmal neu gemischten Füllungen der Hauptpilaster. Schönste und klarste Gliederung und Abstufung des Schmuckes; unermesslicher Reichthum von künstlerischen Ideen jeder Art. Die Fenster, welche aus dem Gang in das Innere des Palastes schauen, heben sich ab von einem himmelblauen Grunde und sind umhängt mit vollfarbigen Fruchtschnüren, welche zu den besten Sachen des Udine gehören. Die zahllosen einzelnen Bildchen, gemalte und stucchirte (zum Theil wie Cameen), sowie aller figürliche Schmuck überhaupt (absichtlich) ohne Bezug auf die biblischen Darstellungen, hie und da direkt aus dem Alterthum entlehnt. Schon um 1550 wurden die Loggien vollständig für einen Handelsgenossen der Fugger in Antwerpen und noch einmal für Spanien copirt, wobei man selbst den glasirten Fussboden (§. 160) als etwas für die Wirkung Wesentliches nicht vergass. [3] (Fig. 153.)

Mit den genannten Hauptpilastern nahe verwandt: die drei erhaltenen Seitenwandbilder an Rafaels Tapeten, herrlich im Raum gedacht; das vorzüglichste mit den drei Parzen. Von den bloss mit Decoration geschmückten Tapeten, welche Udine entwarf, ist nichts erhalten.

Von Udine allein sollen die Stuccaturen und Malereien in der untern Halle der Villa Madama bei Rom herrühren; schon als Bauwerk durch ihre Abwechslung der Gewölbeformen für den vielseitigen Reichthum der Decoration und durch ihre Nischen für die Aufnahme von Statuen bestimmt, gewährt die Halle noch in ihrem jetzigen Ruin eine unvergleichliche Ergänzung zu den Loggien. [4]

Das dritte Hauptwerk, das gemalte Gewölbe des grossen vordern Saales des Appartamento Borgia im Vatican, mit den

---

[1] Vasari VIII. p. 41, v. di Raffaello. — [2] Vasari X, p. 142, v. di Perino. — [3] Armenini, p. 180. — [4] Vasari X, p. 90, v. di Giulio.

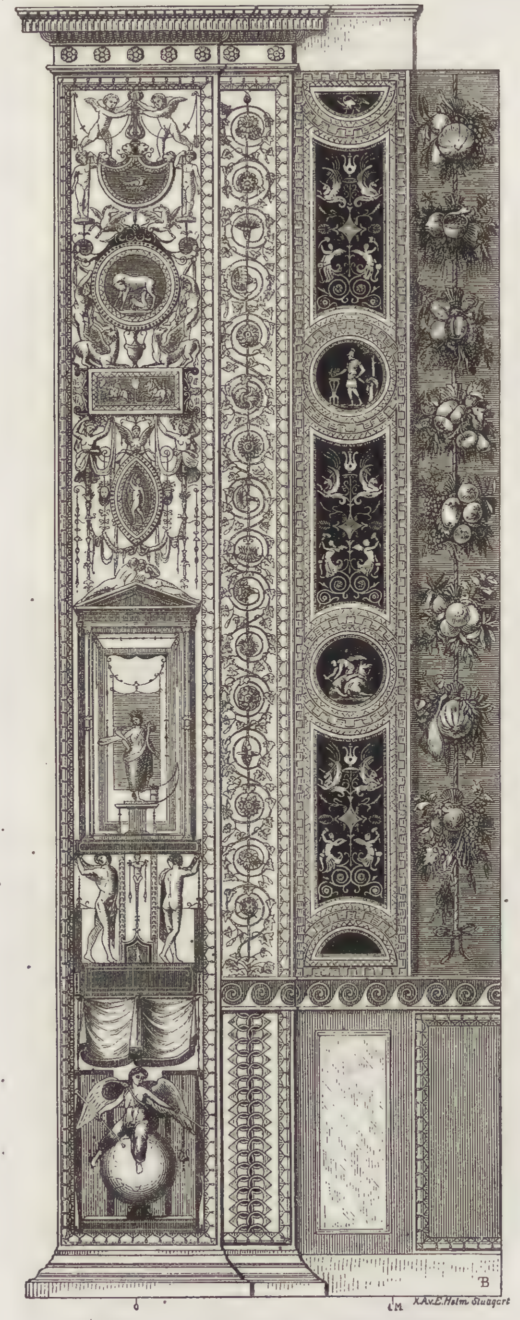


Fig. 153. Aus den Loggien des Vaticans in Rom.



Bildchen der Planetengottheiten und dem Mittelbilde von vier schwebenden Victorien um ein päpstliches Wappen, vielleicht als Ganzes am meisten antik; die Formen und Farben und ihre Vertheilung im Verhältniss zu den Proportionen des Saales vollkommen. (Von Udine und Perin del Vaga, erst nach Rafaels Tode; auf Wandfresken berechnet).

In der Farnesina sind u. a. von Udine die schönen Fruchtschnüre, womit die abgerundeten Kanten der Gewölbe in der vordern Halle (mit Rafaels Geschichten der Psyche) bemalt sind. Was in der Engelsburg, im Pal. Grimani zu Venedig, in Cividale und in seiner Vaterstadt noch von ihm erhalten ist, weiss der Verfasser nicht anzugeben. Das Meiste von dem, was Vasari anführt, ist untergegangen. — Von decorativen Glasmalereien des Udine sind noch Reste in einem Gang der Certosa bei Florenz.

§. 176.

Giulio Romano und Perin del Vaga.

Von Rafael's Schülern war Giulio Romano am meisten in die Alterthumsstudien (§. 27) und auch in die Kenntniss dieser reichen antiken Decoration eingeweiht und wurde dafür während seiner spätern Laufbahn zu Mantua besonders bei der Ausschmückung des Palazzo del Te in Anspruch genommen. Perin del Vaga, im Dienste des Andrea Doria zu Genua, schmückte seit 1529 in seinem Palast die Decken und Gewölbe mit ausgesuchten Motiven der verschiedensten Art.

Giulio's Fertigkeit im Stucco überhaupt und seine Vorliebe dafür zeigte sich auch an seinem eigenen Hause zu Mantua, innen und aussen.[1] — Noch in Rom von ihm einige Gewölbe in Villa Lante. — Im Pal. del Te (§. 119) massenweise und reiche Stuccaturen, zum Theil für sich, zum Theil als Einfassung von Deckengemälden; — einiges auch im Pal. Ducale. (Der Verfasser ist nicht im Stande, Näheres darüber anzugeben; in dem Werke von Gruner nur einige Proben.)

Perino's Arbeiten im Pal. Doria zu Genua: die untere Halle mit eigenthümlich eingetheiltem und geschmücktem Soffitto und ringsum laufenden Gewölbezwickeln, an welchen sitzende Göttinnen sehr glücklich angebracht sind; — die Galeria mit den Wandfresken der Helden des Hauses Doria und mit einem Gewölbe der allerhöchsten Pracht, welches alle möglichen flachen und erhabenen, einfarbigen und vielfarbigen Darstellungsweisen auf relativ kleinem Raum in sich vereinigt; — ein Saal mit dem Deckenbilde des Gigantenkampfes, dessen Rahmen oder ringsum laufender Gewölbeansatz eben so schön als prachtvoll ist; —

---

[1] Vasari X, p. 109, v. di Giulio.

mehrere Zimmer mit Mittelbildern an der Decke und jeder Art figurirten und decorativen Schmuckes an den Zwickeln, innern Kappen und Lunetten der Gewölbeansätze ringsum. (Einige Zimmer, meist weiss stucchirt, sind von etwas neuerm Styl).[1] — Seine sonstigen, äusserst zahlreichen Arbeiten dieses und verwandter Zweige, etwa mit Ausnahme derjenigen in der Engelsburg (ibid. p. 172), sind meist untergegangen und ebenso die Capellen in römischen Kirchen, welche er zuerst mit »Grottesken« in diesem neuern Sinne geschmückt zu haben scheint.[2] Doch mag Manches erhalten sein, was seinen Namen nicht trägt, da er in seinen spätern römischen Zeiten Entwürfe für alle möglichen Decorationssachen lieferte, und die Bestellungen zu geringen Preisen an sich riss.

Eine nahe, obwohl nicht genau zu ermittelnde Verwandtschaft mit der rafaelischen Schule verräth auch die ungemein schöne gewölbte Decke im hintern Gartenhaus des Pal. Giustiniani, ehemals Haus des Luigi Cornaro (§. 119), zu Padua. Die Stelle über diess Haus beim Anonimo di Morelli, wo von Rafael die Rede ist, bezieht sich jedoch nicht auf diesen Nebenbau.



Fig. 154. Stanza dell' assedio di Troja im Pal. Pitti. (Nohl.)

(Noch gut und einfach die Eintheilung und Ausschmückung der Sala dell' assedio di Troja im Pal. Pitti zu Florenz, die den Einfluss des römischen Decorationsstyles zeigt. Fig. 154.)

§. 177.

Der weisse Stucco.

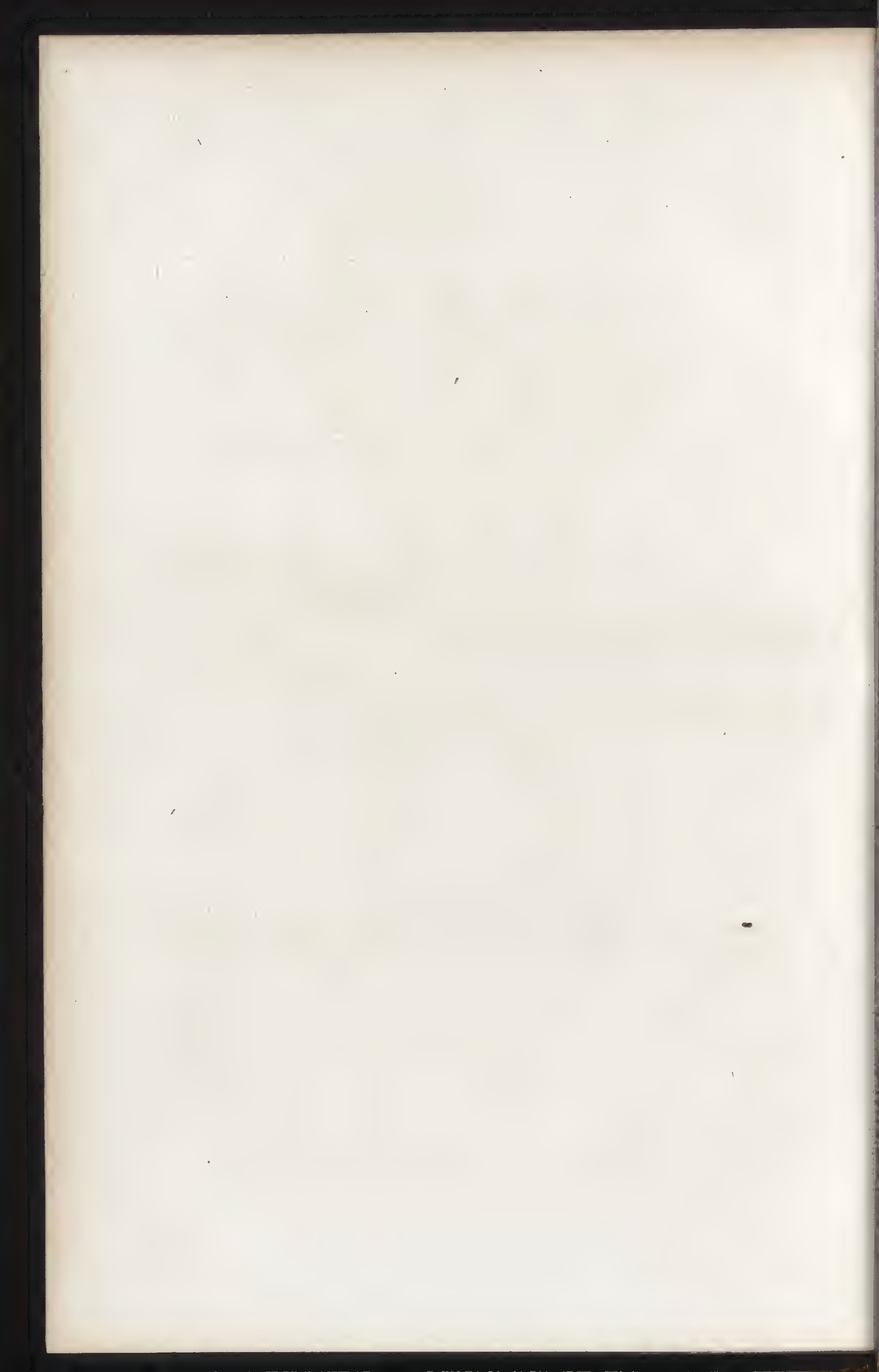
Neben dem farbigen Stucco bildet sich eine besondere Uebung des weissen, höchstens mit Gold mässig geschmückten aus, für Räume und Gewölbe, welchen man einen ernsten, feierlich plastischen Charakter geben wollte, sowie auch für solche, welche der Witterung ausgesetzt waren.

Unvergleichlich schön und von den »Grotten« ganz unabhängig die weisse und goldene Gewölbeverzierung der Antoniuscapelle im Santo zu Padua, ausgeführt von Tiziano Minio,

[1] Vgl. Vasari X, p. 159, ss., v. di Perino. — [2] Ibid. p. 165, 170.



Fig. 155. Aus der Capelle der Cancelleria. (Nohl.)



entworfen entweder von Falconetto oder von Iacopo Sansovino;[1] — Falconetto's Schwiegersohn, Bartol. Ridolfi von Verona, galt in der Folge als der trefflichste Stuccodecorator dieser Gegenden. Die Stelle aus Lomazzo über andere oberitalienische Decoratoren §. 137.

Das mächtige cassettirte Tonnengewölbe der Sala regia des Vaticans (§. 101) mit Wappen und Genien beinahe in Freisculptur; ein für diese Stelle und für die sich schon neigende Kunstzeit sehr schön gedachtes Werk des Perino und des Daniele da Volterra (dessen sonstige decorative Arbeiten, Vasari XII, p. 85 bis 92, wohl alle zu Grunde gegangen sind.)

Ueber einzelne sehr schöne Motive in farblosem Stucco von Baldassar Peruzzi weiss der Verfasser keine nähere Auskunft zu geben. (Titelblatt von Gruners Decorations etc.)

Vorzüglich schön, obwohl nicht mehr ganz rein im Styl, die weissen Stuccaturen in der hintern untern Halle und am Treppenhause des Conservatorenpalastes auf dem Capitol. Sie entstanden vermuthlich noch unter Aufsicht Michelangelo's, welcher auch für S. Peter das Hauptmotiv der vergoldeten Gewölbecassettirung muss angegeben haben. obwohl er sonst das Detail der Zierformen nicht liebte (§. 137) und seine Gewölbemalerei in der sixtinischen Capelle davon gänzlich frei hielt. Ein vorzügliches Ensemble die Capelle der Cancelleria zu Rom. An den Wänden unten geringe Malereien in schön gegliederten Rahmen; dann über einem reichen Consolengesims grosse Halbkreisbilder in zierlichen Rahmen; endlich die elegante, reich getheilte Gewölbedecke mit weissen Stuckfiguren auf Goldgrund, dazwischen vier kleine Bilder, Wappen und Embleme mit sparsamer Anwendung weniger Farbentöne. (Fig. 155 und 156.)

Einzelne noch gute Stuccaturarabesken an den Wänden des Hofes in der Vigna di Papa Giulio.

§. 178.

Spätere Decorationsmalerei und Stuccatur.

Als eine Aufgabe des feinsten Taktes und einer eigenthümlich glücklichen Phantasie musste diese Decorationsweise merklich leiden, sobald sie bloss Gegenstand des Luxus und Sache von Künstlern wurde, welche nicht mehr das zum Ort und zur Gestalt des Baues Passende zu erfinden vermochten, schnell arbeiteten und dem Geschmack pompsüchtiger Besteller dienten.

Im Dogenpalast zu Venedig die Scala d'oro, hauptsächlich von Battista Franco unter Leitung des Jacopo Sansovino 1538,

[1] Vasari IX, p. 208 und Nota, v. di Fra Giocondo.

peinlich prächtig und ganz ohne den freien Schwung der rafaelischen Sachen; — von Franco auch eine Capelle in S. Francesco della Vigna, mit kleinlich artig ausgemalten Cassetten, »alla romana,« wie Franc. Sansovino (Venezia, fol. 14) meint. Vgl. Vasari XI, p. 324, 328, 330 v. di Batt. Franco.

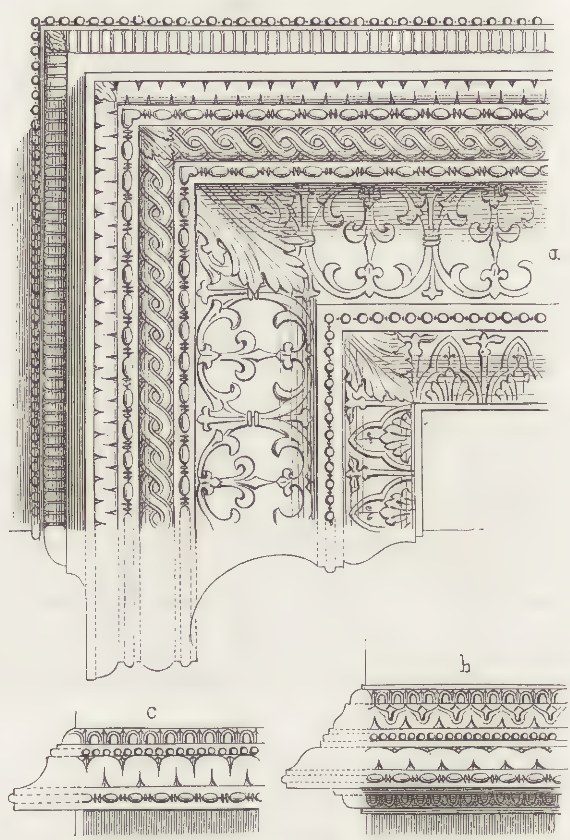


Fig. 156. Capelle der Cancelleria. Details. (Nohl)

Im öffentlichen Palast zu Siena, Sala del Concistoro, das reich mit Decorationen und römischen Historien bemalte Gewölbe von Beccafumi 1535, welcher vorher in Genua mit Perino gearbeitet hatte; sehr umständlich bei Vasari VIII, p. 182, v. di Beccafumi. — Ueber Pastorino's 1552 vollendete Decoration in der Loggia degli Uffiziali (oder Casino de' Nobili) muss ich auf Vasari VIII, p. 111 Commentar zu v. di Marcilla verweisen.

Besonders lehrreich ist bei Vasari XI, zu Anfang, das Leben des Cristofano Gherardi; die Decoration in Stucco und Farben

erscheint hier bereits um 1540 im Dienste des schnellen Extemporirens, in verhängnissvoller Complicität mit der Festdecoration (die das Auge an Vergröberung aller Effekte und an Blendung gewöhnen musste), und in allzu naher Verwandtschaft mit massenhafter Façadenmalerei.

Ueber das Gewölbe einer Capelle in der Kirche zu Loretto, von Franc. Menzocchi muss auf Vasari XI, p. 94, v. di Genga



Fig. 157. Pal. Pitti. Stanza di Giove. (Nohl.)

verwiesen werden; — und über die Arbeiten des Forbicini auf XI, p. 134, v. di Sanmicheli; — über Vasari's Hauptstuccator, den höchst resoluten (terribile) Marco da Faenza auf XIII, p. 15, s. v. di Primaticcio; — über die Arbeiten des Pellegrino Tibaldi ebenda p. 11, s.; es sind Gewölbestuccaturen und Altareinfassungen seines frühern Styles, nach 1550; deutlich verrathen die von ihm herrührenden Theile der Domfaçade von Mailand selbst im Marmor den kühnen Stuccator.

Nach 1550 von unbekannter Hand die graziösen gemalten Arabesken am Gewölbe der Palazzina zu Ferrara.

§. 179.

Verfall der Gattung.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erlischt der von den antiken Thermen und Palasträumen ausgegangene Antrieb

mehr und mehr; die beginnende Gegenreformation drängt dem Gewölbe und dem Wandzierrath eine Menge erzählender Darstellungen auf, welche nicht so frei in Schönheit sich auflösen lassen, wie einst das Figürliche in den Loggien; die naturalistische Auffassung kommt hinzu, um diesen Scenen das schöne leichte Dasein im decorirten Raum und den Zusammenklang mit demselben unmöglich zu machen. Dagegen wird erst jetzt der Stucco mit der vollen Pracht, Freiheit und Energie als einfassendes, elastisch spannendes und tragendes Element in den Gewölben gehandhabt. Auch die willkürlichste Einfassungsform, der Cartoccio (§. 50) wird massenweise gebraucht.

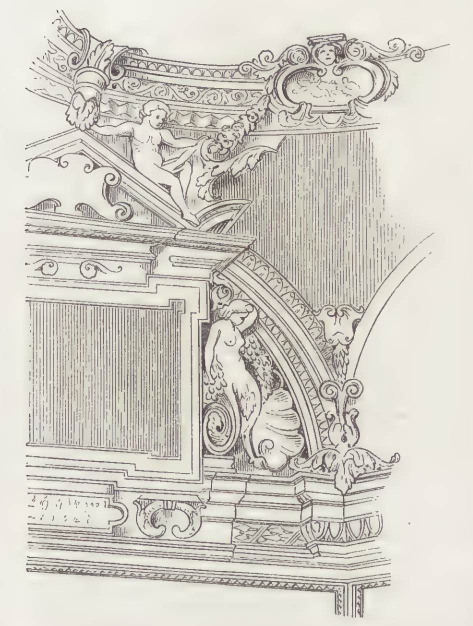


Fig. 158. Pal. Pitti. Stanza di Apollo. (Nohl.)

Die gemalten Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien zu Florenz 1581, von Poccetti; — diejenigen in der vaticanischen Bibliothek und in der Sala ducale des Vaticans, heiter und reich, aber schon sehr unrein; — diejenigen der Galeria geografica ebenda, mit kirchengeschichtlichen Scenen von Ant. Tempesta überladen.

Poccetti's sonstige Arbeiten, immer vom Besten dieser Zeit: das mittlere Gewölbe in der Vorhalle der Innocenti zu Florenz, dann aus Stucco und Malerei gemischt: das Gewölbe der S. Antoniuscapelle in S. Marco und die kleine Hofhalle (links) im Pal. Pitti. — Ebenfalls relativ trefflich: ein von den beiden Alberti gemaltes Capellengewölbe in S. M. sopra Minerva zu Rom, — und einiges in den Cupoletten des rechten Seitenschiffes in S. M. presso S. Celso zu Mailand, von Cerano Crespi, Campi etc.

Von den vorherrschend stucchirten Gewölben, unter welchen die bloss einfarbigen, etwa mit Gold, den Vorzug haben, ist wahrscheinlich dasjenige von S. M. a' monti zu Rom (von Giac. della Porta?) das einflussreichste geworden, wie es denn wohl das schönste dieser späten Zeit sein mag. Nächst diesem, obwohl

erst aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, das Gewölbe der Vorhalle von S. Peter, von Carlo Maderna.

Menge von einzelnen Prachtcapellen, zumal in Rom, seit etwa 1560; die Gewölbe um so viel derber und bunter, als der Styl der Altar- und Wandgemälde naturalistischer, ihr vorherrschender Ton dunkler wird. — Energisch und prächtig, wenn auch im Einzelnen schon sehr barock, die von Pietro da Cortona herrührenden Gewölbdecorationen in den von ihm ausgemalten oberen Sälen des Pal. Pitti. (Fig. 157 bis 159.)

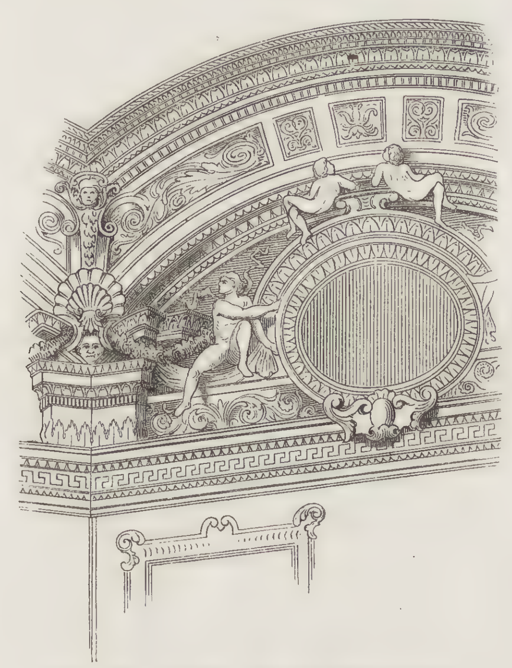


Fig. 159. Pal. Pitti. Stanza di Marte. (Nohl.)

Um 1587 war ein Raisonnement möglich, wie das des Armenini (de' veri precetti della pittura, p. 193): die Alten seien auf die Idee der Grottesken gekommen durch den Anblick zufälliger Mauerflecke, daher sei diese Gattung ohne alle Regel und voll von jeglicher Freiheit; allerdings (p. 195) seien sie jetzt nach kurzer Blüthe rasch heruntergekommen, weil man den Ignoranten gefallen wolle, »perciocchè le si dipingono crude, confuse et piene di sciocchi invenzioni, per li molti campi troppo carichi di bei colori che sono fuor di misura etc.«

(Woher soll aber Maass und Schönheit kommen, wenn man einen bloss zufälligen Ursprung zugibt und nicht ahnt, dass

die antiken Decorationen von verzierten Bauformen abgeleitet sind? Schon aus Vitruv VII, 5 wäre etwas Anderes zu lernen gewesen.)

In Venedig und Neapel siegten inzwischen vollständig die Flachdecken mit grossen Eintheilungen für Gemälde. (§. 159.)

VIII. Kapitel.

Goldschmiedearbeit und Gefässe.

§. 180.

Allgemeine Stellung dieser Kunst.

Die Goldschmiedekunst der Renaissance, aus den vielen Nachrichten und wenigen und unzugänglichen Ueberresten für die Betrachtung einigermassen vollständig herzustellen, ist uns unmöglich. Die Aufgaben bleiben meist dieselben wie zur gothischen Zeit, in den Nachrichten aber wird auf die grosse Stylveränderung kaum hingewiesen.

Was für die Welt verloren gegangen durch spätern Raub und durch Einschmelzung (vgl. z. B. Varchi Stor. fior. IV, 89) lässt sich ahnen, wenn man erwägt, dass Brunellesco, Ghiberti, L. della Robbia, Masolino, Pollajuolo, Verocchio, Finiguerra, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Andrea del Sarto u. a. theils als Goldschmiede begannen, theils es blieben. Die Goldschmiede waren in den wichtigern Kunstorten ein grosses Gewerbe von erstem Rang. Die Statuten derjenigen von Siena 1361 bei Milanesi I, p. 57 und bei Gaye, carteggio I, p. 1, zeigen diess deutlich. Florenz hatte um das Jahr 1478 zwar nur 44 »botteghe d'orefici, argentieri, gioiellieri« (Fabroni, Laurent. magn. Adnot. 200), aber es waren darunter mehrere der angesehensten Künstler der Stadt. — Bei Franco Sacchetti, Nov. 215, die Prahlerei eines florentinischen Goldschmiedes, dass schon der Kehricht seiner Bude jährlich 800 Gulden werth sei.

Das XIV. Jahrhundert hatte so viel in dieser Kunst gearbeitet und Email und Edelsteine schon mit solchem Raffinement angewandt, dass technische Fortschritte kaum mehr möglich waren. Das einzige, was die spätere Zeit in dieser Beziehung hinzuthat, mag die leichtere Bearbeitung kostbarer Steinarten zu Pracht-

gefässen gewesen sein, auch wohl die Bereicherung des Emails mit einzelnen neuen Farben.

Antike Goldsachen waren so gut wie gar nicht vorhanden, so dass die Meister der Frührenaissance aus ihrem allgemeinen neuen Styl auch den der Goldarbeit entwickeln mussten. Die Sculptur der neuen Zeit, resolut und vielseitig wie sie war, kam ihnen auf wesentlich andere Weise zu Hülfe, als diess in frühern Jahrhunderten geschehen war. Wie sie die Flächen eintheilten, das Relief behandelten, Laubwerk, Thierköpfe, Thierfüsse, Masken etc. bildeten, Gold, Silber und Email in Contrast setzten, Edelsteine und Gemmen einlegten u. s. w., muss sich die Phantasie bei jeder einzelnen Aufgabe vorzustellen suchen, so gut sie kann. Im XV. Jahrhundert war sowohl der edlere Prachtsinn als die Lust am höchsten Putz und Prunk gewaltig gestiegen, und eine flüchtige Uebersicht der wichtigern Nachrichten, nach Gegenständen geordnet, wird zeigen, welch ein Feld dieser Kunst offen war.

§. 181.

Kirchliche Arbeiten der Frührenaissance.

Während ganze silberne Statuen noch immer und bisweilen in bedeutender Grösse verfertigt wurden, hörte die Verfertigung silberner Altarschreine auf, höchstens beschränkte man sich auf weitere Ausschmückung und Vollendung schon früher angefangener.

Ueber silberne Heiligenfiguren verliert Vasari kaum irgendwo ein Wort; wahrscheinlich war das Meiste davon, als er schrieb, schon wieder eingeschmolzen. Ellenhohe Heilige, Engel u. s. w., theilweise emaillirt, auch eine silberne Gruppe von Mariä Himmelfahrt mit Engeln, auf einem Untersatz mit emaillirten Historien, Werke des Gio. Turini (§. 149), aus den Jahren 1414 bis 1444, im Comment. zu v. di Pollajuolo, Vasari V, p. 105, ss. Siena, um welches es sich hier handelt, besonders die Sacristei des Domes, war reich an solchen Arbeiten; Milanesi II, p. 184, 220, s., 278, 291, ss., 328, 350, s., wo zum Theil die Werke Turini's wieder erwähnt sind. — Ein silberner Christus, eine Elle hoch (v. J. 1474) bei Sansovino, Venezia, fol. 97. — Köpfe von Silberblech oder vergoldetem Erz für Schädel von Heiligen scheinen um diese Zeit ausser Gebrauch gekommen zu sein, doch liessen die Sienesen noch 1466 das Haupt ihrer Ortspatronin, S. Caterina, so einfassen.[1] Eine Ausnahme durch Gewicht und Grösse mag die silberne Statue gebildet haben, welche der frevelhafte Cardinal Pietro Riario kurz vor seinem Ende (1473) in den Santo nach Padua schenkte.[2] Auch die silbernen Apostel der päpstlichen

[1] Milanesi II, p. 332. — [2] Vitae Papar., ap. Murat. III, II, Col. 1060.

Capelle, wovon Verocchio einige verfertigte, [1] mögen von besonderer Grösse gewesen sein.

Für silberne und goldene Altarschreine besass namentlich Venedig noch mehrere Vorbilder in Gestalt seiner byzantinischen pale. [2] — Doch ging diese Gattung jetzt völlig ein; höchstens wurde an den berühmten silbernen Schreinen des Baptisteriums von Florenz und der Kathedrale von Pistoja [3] noch hie und da etwas gearbeitet. [4] — Die Krönung Mariä mit Engeln, 150 Pfund an Silber, welche Julius II. nach S. M. del Popolo stiftete, [5] mag eher eine Freigruppe gewesen sein. Die Herrlichkeit der Marmoraltäre (§. 144) liess die silbernen völlig vergessen. Ein Bronzealtar §. 147. — Die Florentiner sollen 1498 aus Geldnoth die pala ihres Domes und alle Silbersachen der Annunziata eingeschmolzen haben; Malipiero, archiv. stor. VII, I, p. 526.

Auch von Monstranzen ist kaum die Rede, etwas häufiger von silbernen Leuchtern und Reliquienbehältern. Ob auch nur eine einzige bedeutende Monstranz der Frührenaissance, ja der italienischen Renaissance überhaupt vorhanden ist? Das decorative Vermögen der Zeit müsste sich daran auf entscheidende Weise zeigen. Ein Contract für eine Monstranz 1449, Milanesi II, p. 259.

Von den Hängelampen der Annunziata in Florenz [6] und von den gewiss ausserordentlich schönen, drei Ellen hohen Leuchtern des Ant. Pollajuolo [7] ist nichts mehr erhalten. Dagegen in S. Marco zu V e n e d i g eine elegant geschmückte Hängelampe (Fig. 160). — Ein Contract für einen silbernen Prachtcandelaber in Siena 1440 bei Milanesi II, 193. — Zwei Leuchter von Jaspis, zu dem oben erwähnten silbernen Christus gehörend, mit dem Wappen des Dogen Marcello 1474. — An den sog. Paci des Tommaso Finiguerra sind besonders die Niellozeichnungen bedeutend, doch auch die Einfassung zierlich. [8] Silberne und selbst goldene Votivgegenstände werden mit der Zeit unvermeidlich und zwar von den Kirchenbehörden selbst eingeschmolzen.

Reliquiarien aus Gold und Silber müssen noch immer und bisweilen in schönster Kunstform gebildet worden sein; man erwäge dass ein Filippo Maria Visconti, dass der Staat von Venedig und die Päpste Reliquien sammelten, und dass wenigstens einzelne bronzene Reliquiarien der edelsten Kunst angehören. — (Ghiberti Cassa di S. Giacinto, U f f i z i e n.) Erhalten ist indess aus dem XV. Jahrhundert sehr wenig, z. B. die silberne Cassetta für

[1] Vasari V, p. 140, v. di Verocchio. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 63, 74, und a. a. O.; Sabellicus, de situ venetae urbis, fol. 85, 90. — [3] Vasari II, p. 11, 12, und Nota, v. di Agostino e Agnolo. — [4] Vasari V, p. 92, v. di Pollajuolo. — [5] Albertini de mirabilibus urbis Romae. L. III, fol. 86. — [6] Vasari V, p. 66, v. di Ghirlandajo. — [7] Ib. p. 93, v. di Pollajuolo. — [8] Vasari V, p. 92 und Nota, v. di Pollajuolo.

das Gewand S. Bernardino's, letzte Arbeit des Gio. Turini (1448) mit Zuthaten eines gew. Francesco d'Antonio (1460) welche noch in der Osservanza zu Siena vorhanden ist; Vasari V, p. 108, im Comment. zu v. di Pollajuolo; Milanesi II, p. 314. (Beiläufig mag ein artiges Motiv aus dem vorhergehenden Jahrhundert, silberne Figuren von Heiligen, welche Kästchen mit den Reliquien derselben in Händen tragen, ib. I, p. 289, zum J. 1381, erwähnt werden.)

Ueber die verschiedenen päpstlichen Tiaren Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 887 und 1009; die berühmte Pauls II, von dem römischen Goldschmied Paolo Giordano; — Jac. Volaterran. ap. Murat. XXIII, Col. 195: diejenige Sixtus IV, durch ihre Juwelen höchst ausgezeichnet. — Vasari V, p. 140 v. di Verocchio: dessen (nicht mehr vorhandene) Agraffen für bischöfliche Messgewänder. — Die Schätze der päpstlichen Sacristei unter Julius II. noch durch eine neue Reihe von silbervergoldeten Aposteln bereichert, oberflächlich verzeichnet bei Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 86.



Fig. 160. Ampel aus S. Marco in Venedig. (Nohl.)

§. 182.

Weltliche Arbeiten der Frührenaissance.

Unter den weltlichen Aufgaben der Goldschmiedekunst des XV. Jahrhunderts mögen einzelne Becken und Schalen zum Gebrauch bei Abstimmungen verschiedener Art, auch Becken zum Händewaschen in öffentlichen Palästen einen hohen Rang eingenommen haben.

Pollajuolo's grosses silbernes Becken für die Signoria von Florenz 1473; die Bestellung, Gaye, carteggio I, p. 571; — eine silbervergoldete Glocke ebenda. — Das Handwaschbecken für den Staatspalast zu Siena 1437, mit vier Emailwappen, die Bestellung Milanesi II, p. 174; — die Schale (zum Trinken?)

für die Gesellschaft der Mercanzia 1475, mit Laubwerk und cannelirten Vertiefungen, ibid. p. 355. — Vielleicht gehörten hieher auch die zwei schönen grossen Schalen Verocchio's, die eine mit Thieren und Laubwerk, die andere mit tanzenden Kindern.[1] — Die ganz grossen silbervergoldeten Vasen, welche Paul II. u. a. für feierliche Gastmäler machen liess, und deren zwei (zusammen?) 118 Pfund wogen, müssen Kühlgeschirre gewesen sein.[2]

In Perugia gab es für die solennen Gastmäler des Magistrates eine silberne »Nave«, welche entweder als Tischaufsatz oder als rollbarer Weinbehälter zu denken ist. Schon 1449 wurde eine Nave bestellt, 1498 eine (und vielleicht diese) an einen Nepoten Alexanders VI. geschenkt, 1512 eine neue nach Perugino's prachtvoller Zeichnung bei dem Goldschmied Mariotto Anastagi bestellt; mit 4 Rädern, 2 Pferden (oder Seepferden?) und 19 Figuren, worunter eine Fortuna als Segelhalterin, ein Steuermann, der Stadtpatron S. Ercolano und viele Putten erwähnt werden. Archiv. stor. XVI, I, p. 621, dessen Appendice IX, p. 615 (mit den Annali decemvirali); — Mariotti, lettere pittor. perugine, p. 171.

Ganze fürstliche Buffets, wo die Gefässe von Silber und von Gold, sogar je zu einem Dutzend vorhanden waren, mögen zwar nur als stets zur Ausmünzung bereit liegender Schatz gegolten, dennoch aber edle Kunstformen gehabt haben.

Wie für den Norden die Inventare bei De Laborde, les ducs de Bourgogne, so ist z. B. für Mailand das Inventar des Schatzes zu bemerken, welcher 1389 der Valentine Visconti als Braut des Herzogs von Orleans nach Frankreich mitgegeben wurde.[3] Es sind Tischaufsätze, Becken, Confectschaalen, Tischleuchter, Bestecke, letztere zu vielen Dutzenden, bis auf den silbernen Nachtlichthälter, das meiste mit Email, zusammen an Silber 1667 Mark.

Das Geschirr des 1476 ermordeten Galeazzo Maria Sforza,[4] welches veräussert wurde, um die Feldhauptleute zu bezahlen, enthielt u. A. ein ganz goldenes Service, wovon jedes Stück zwölffach vorhanden war. — Lodovico Moro besass dann doch wieder eine Sammlung kostbarer Gefässe, die er 1489 bei einem fürstlichen Empfang feierlich vorwies, Gaye, carteggio I, p. 411. — (Das Buffet des Borso von Ferrara nur erwähnt Diario ferrar. bei Murat. XXIV. Col. 216).

Bei festlichen Anlässen stellte man etwa zwei improvisirte Statuen wilder Männer als Hüter neben das Buffet.[5] Für das zum Anblick aufgestellte Buffet verlangt Jovian. Pontan. de

---

[1] Vasari V, p. 140, v. di Verocchio. — [2] Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 1009. — [3] Corio, stor. di Milano, fol. 266. — [4] Diarium Parmense, bei Murat. XXII, Col. 359. — [5] Phil. Beroaldi orationes, nuptiae Bentivolorum.

splendore, Abwechslung der einzelnen Stücke an Stoff und Form, auch wenn sie, z. B. Trinkgeschirre, einem und demselben Gebrauche dienten: »aliae atque aliae formae, calices, item crateres, gutti, paterae, carchesia, scyphi etc.«

Ausser den Buffets (ornamenti da camera) hielten die Fürsten für ihren Palastgottesdienst ornamenti della capella, Leuchter, Kelche, Patenen u. s. w.

Den grössten Luxus legte 1473 Cardinal Pietro Riario an den Tag, als er die Lionora von Aragon auf ihrer Durchreise als Braut des Herzogs von Ferrara in seinem Palaste zu Rom auf Piazza S.S. Apostoli beherbergte; die vier Leuchter der Capella nebst zwei Engelfiguren von Gold, der Betstuhl mit Löwenfüssen ganz von Silber und vergoldet; ein vollständiges Kamingeräth ganz von Silber; ein silberner Nachtstuhl mit goldenem Gefäss darin, etc. Im Speisesaal ein grosses Buffet von 12 Stufen, voll goldener und silberner Gefässe mit Edelsteinen; ausserdem das Tafelgeschirr lauter Silber und nach jeder Speise gewechselt.

Als Sammler von Edelsteinen werden besonders Alfons der Gr. v. Neapel und Paul II. genannt. (Jovian. Pontan. de splendore; — Infessura, ap. Eccard, scriptores II, Col. 1894, 1945.)

Von prachtvollen Waffen ist öfter die Rede, doch möchte aus dem XV. Jahrhundert kaum etwas Namhaftes davon erhalten sein. Silberne Helme als Geschenk von Regierungen an ihre Condottieren; Siena an Tartaglia 1414, Florenz an Federigo von Urbino 1472, letzteres Werk von Pollajuolo. (Vasari V, p. 100, Nota und p. 105 im Commentar zu v. di Pollajuolo.) — Die Waffen und Geräthe Carls VIII., erbeutet 1495 in der Schlacht am Taro, [1] gehörten ohne Zweifel nordischer Kunst an: der goldene gekrönte Schuppenhelm mit Email, der Degen, das Siegelkistchen, das goldene Triptychon, angeblich von Carl d. Gr. stammend.

§. 183.

Goldschmiedekunst der Hochrenaissance.

Die Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts wird sich im Verhältniss zu derjenigen der Frührenaissance durch grössere Freiheit und Flüssigkeit alles Decorativen, durch erhöhte Kenntniss des Wirkenden ausgezeichnet haben. (Wir müssen hypothetisch sprechen, da uns eine genügende Uebersicht der Arbeiten des XV. Jahrhunderts gänzlich und derjenigen des folgenden grossentheils fehlt.)

Grosser Reichthum an Nachrichten in der Selbstbiographie des Florentiners Benvenuto Cellini (1500—1572), zumal in der ersten Hälfte; seine Arbeiten in jedem Zweige dieser Kunst: Kelch,

---

[1] Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, I, p. 371.

Agraffe für das päpstliche Pallium, Reliquienbehälter, Deckel eines Horenbuches, Siegel, Trinkgefässe, grosse Kühlbecken, silberne Gefässe jeder Art, Salzfässer, wovon eines hochberühmt und noch erhalten, Leuchter (wovon einige noch im Schatz v. S. Peter vorhanden sein sollen), Kleinodien, weiblicher Schmuck, Ringe, Gürtelschnallen, Golddamascirung von Stahlklingen etc., der Statuen, Reliefs und Medaillons nicht zu gedenken. Seine beiden Trattati sind besonders für letztere Gattungen belehrend. (Tratt. I, Cap. 5: über die kleinen goldenen Crucifixe, welche bei den Cardinälen um 1530 Mode wurden, hauptsächlich Arbeiten Caradosso's.)

Im Ganzen scheint für ihn charakteristisch die bewegte, quellende, von den Architekturformen endlich völlig emanzipirte Bildung der Gefässe und Geräthe; ihre Auflösung in lauter Laubwerk, Cartouchen, Masken u. dgl. und dazwischen kleine Felder mit den zierlichsten Reliefs u. s. w.

Andere berühmte Namen werden wenigstens genannt als Vorzeichner von Entwürfen für Metallarbeiten. Rafael lieferte 1510 die Zeichnung zu einer grossen ehernen Schüssel mit erhabenen Ornamenten, welche ein gew. Cesarino für Agostino Chigi ausführte. [1] Michelangelo gab noch 1537 die Zeichnung zu einem silbernen Salzfass für den Herzog von Urbino, mit Thieren, Festons, Masken und einer Figur auf dem Deckel. (Vasari XII, p. 385, im Comment. zu v. di M. Angelo.) — Perugino's Nave, §. 182. — Die gerühmten Entwürfe des Girolamo Genga für Trinkgeschirre geriethen nicht weiter als bis zum Wachsmodell. [2]

§. 184.

Gefässe aus Stein und Krystall.

Als ein wesentlich neues Thema erscheinen die Gefässe aus harten und kostbaren Steinen und geschliffenem Krystall, deren Fuss, Henkel, Rand, Deckelgriff u. s. w. die zierlichsten Phantasieformen aus Gold, Email und Edelsteinen erhielten.

Wie früh man überhaupt die harten Agate, Jaspen, Lapislazuli etc. in beliebige Formen schliff, wird schwer zu sagen sein; jedenfalls stand das Mittelalter hierin weit hinter dem Alterthum zurück und wiederum in Italien die Frührenaissance hinter der Hochrenaissance. Statt des Buffets der Fürsten und Grossen tritt nun das Kabinet des reichen Liebhabers in den Vordergrund, wo die Vasen aus harten Steinen mit kostbarer Fassung die erste Stelle einnehmen.

Der Zusammenklang der geschwungenen Formen und der Farbe des Steines mit der Einfassung ist nun eines der höchsten

---

[1] Quatremère, vita di Raf. ed. Longhena, p. 327, N. — [2] Vasari XI p. 90, v. di Genga.

Ziele der decorativen Kunst. In der Einfassung selbst wechseln zweierlei Darstellungsweisen, flaches Email auf Gold oder Silber, und reliefirte und emaillirte Zierformen um die Edelsteine. An Fuss und Henkeln menschliche und thierische Masken, Drachen und Meerwunder, auch menschliche Figuren verschiedener Art. In der Farbenzusammenstellung ist die Buntheit des Mittelalters jetzt völlig gewichen, der ganze Schmuck wird sorgfältig zu der Farbe des Gefässes gestimmt. Die Oekonomie der Contraste zwischen Email und Relief, Email und Metall, glänzend und matt, ist schon eine vollkommene. — An den Krystallgefässen mit eingeschliffenen Ornamenten und Historien ist die Einfassung auffallend zart und zierlich.

Die wichtigste Sammlung soll noch immer der Tesoro im Pal. Pitti zu Florenz (mit ächten Arbeiten Benvenuto's) sein, welcher dem Verfasser unzugänglich geblieben ist. Anderes in den Uffizien u. a. a. O. — Im XVI. Jahrhundert waren die venezianischen Privatkabinete reich an solchen Sachen. Aufzählung beim Anonimo di Morelli, bei Anlass der Sammlungen Odoni, Ant. Foscarini, Franc. Zio, Mich. Contarini. Eine Krystallschale aus fünf Stücken in silbervergoldeter Fassung, mit eingeschliffenen Historien des alten Testamentes war von Cristoforo Romano; — eine grössere dreihenklige Porphyrschale von Piermaria da Pescia, welcher 1494 beim Einzug der Franzosen in Rom diess Werk unter die Erde vergrub; nachher wurde dasselbe mehrmals für antik verkauft. (Somit wäre wenigstens die reichere Arbeit in Porphyr schon unter Alexander VI. zu Rom erreicht gewesen.) Ausser den Vasen aus kostbaren Stoffen besassen dieselben Sammler auch andere von damascenischer Erzarbeit, von Porzellan, Glas u. s. w. Dagegen noch keine sculpirten Elfenbeingefässe.

Lomazzo (p. 345) räth für den Inhalt der Reliefs an Schalen und Gefässen Liebesgeschichten der Seegötter und Flussgötter, wobei der Componist in der That am leichtesten der Phantasieform jedes Gefässes folgt und am freiesten über die Linien gebietet. (L. könnte hier vielleicht marmorne Brunnenvasen meinen, seine Ansicht gilt aber auch für silberne Gefässe, welche öfter dergleichen darstellen.)

§. 185.

Schmuck, Waffen und Siegel.

Die weibliche Festtracht war bisweilen sehr reich an Schmuck aller Art mit Gemmen; das übliche Prachtstück der Männertracht war die Medaille am Baret.

Von den Medaillen haben die goldenen und emaillirten, deren Figuren manchmal fast ganz frei vortraten, hauptsächlich

als Zierde des Barets gedient; der grösste Meister darin war Caradosso.[1]

Bei einem römischen Kirchenfest zu Rafaels Zeit (1519, s. Gaye, Carteggio I, p. 408) werden einige auf einer Estrade anwesende Damen, zum Theil wahrscheinlich Buhlerinnen beschrieben: Lucia Bufolina, Kleid von Silberbrocat, Gürtel von gesponnenem Gold mit vier emaillirten Kaiserköpfen; — Sofonisba Cavaliera, Gürtel mit antiken Goldmünzen; — Faustina degli Alterii, goldener Stirnreif mit den zwölf emaillirten Zeichen des Thierkreises; — Imperia Colonnese (etwa die §. 156 erwähnte), Gürtel von goldenen Knöpfen (vgl. Rafaels Johanna von Aragonien) und eine emaillirte palla (?) worauf alle Elemente künstlich abgebildet waren; — Sabina Mattuza, Gürtel von kunstreich verbundenen Goldmünzen, Carniolen und Jaspen. — Diese einzige Aussage gestattet weitere Schlüsse als alle wirklich erhaltenen Ueberreste dieser Art.

Ferner ist das XVI. Jahrhundert dasjenige der prachtvollsten Waffen, mochten dieselben auch zum Theil seltene oder gar keine wirkliche Anwendung finden. Letzteres gilt besonders von den silbernen Schilden, welche gewiss nicht einmal bei solchen Anlässen wirklich getragen wurden, bei welchen die prächtigsten Helme und Harnische zum Vorschein kamen. Die jetzt meist im Ausland (Madrid, Paris, London, St. Petersburg) zerstreuten Rüstungen und Helme italienischer Arbeit ersten Ranges haben auf dem Stahl damascirte oder von Gold und Silber eingelegte ornamentale und figurirte Zeichnungen. Vasari XII, p. 80, v. di Salviati bei Anlass des Francesco dal Prato.) Bisweilen ist der Schmuck auch reliefirt, wie z. B. am Helm und Schild Franz I. in den Uffizien, angeblich von Benvenuto. Prachtvolle Dolchscheiden, originelle aus Figuren und Laubwerk combinirte Degengriffe finden sich hie und da. Die weite Zerstreuung dieser Schätze ist ihrer kunstgeschichtlichen Betrachtung nicht günstig.

Zu den feierlichen Geräthen des vornehmen Lebens gehörten auch die meist silbernen Siegel. Zunächst vertauschte Paul II. den barbarisch-ehrwürdigen Typus des Bullensiegels mit einem schönen »artificiosiori sculptura.«[2] Viel prächtiger waren aber von jeher tausend andere Siegel. Abgesehen von ihrem Gepräge, das z. B. bei den mandelförmigen Cardinalssiegeln schon im XV. Jahrhundert oft sehr reich war und die Heiligen ihrer Titularkirchen, ja Ereignisse aus deren Legende darstellte, war bisweilen der Griff höchst elegant. Schon Ghiberti[3] fasste eine antike Gemme als Siegel so, dass der goldene Griff einen Drachen in Epheulaub darstellte, und auch Benvenuto gestaltete den Griff des

---

[1] Benv. Cellini, trattato I, c. 5. — [2] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1011. — [3] Commentarii, p. XXXIII.

Siegels gerne als Thier oder Figurine, z. B. am goldenen Siegel des Cardinals Ercole Gonzaga als sitzenden Hercules. [1]

Vielleicht die bedeutendste vorherrschend decorative Arbeit dieses ganzen Styls, die jetzt noch in Italien vorhanden ist: das farnesische Kästchen von Gio. de' Bernardi im Museum zu Neapel; von Metall mit Eckfiguren, Reliefs und sechs ovalen Glasschliffen; der Deckel mit der Figurine eines ruhenden Hercules zwischen den Hälften eines gebrochenen Giebels.

§. 186.
Majoliken und andere irdene Gefässe.

Die künstlerische Behandlung der Gefässe aus Erde und Glas hat seit dem Alterthum nie und nicht wieder so hoch gestanden als zur Zeit der Renaissance. Die erste Stelle nehmen die Majoliken ein mit ihrer Glasur in einer beschränkten Anzahl von Farben.

Ein ächtes Porzellan in unserm Sinn, durchscheinend oder auch nur von völlig weissem Korn, besass man noch nicht, und die vielen Porzellane, zumal in den venezianischen Sammlungen, sind als Majoliken zu verstehen, d. h. als glasirte irdene Geschirre.

Diese waren schon im Mittelalter oft durch ihre reiche geschwungene Form und durch Farbe und Gold bis an die Grenze der Kunst vorgerückt; im XV. Jahrhundert muss ihnen die Vervollkommnung der Glasur durch die Werkstatt der Robbia zu Statten gekommen sein; aber erst im XVI. Jahrhundert wurde die volle Freiheit des decorativen Modellirens und Flachdecorirens darauf angewandt. Diess ist es, was ihren Werth ausmacht, mehr als die mühselig aufgemalten Historien, auch wenn bei diesen rafaelische u. a. berühmte Motive benützt sind.

Die Hauptaussage: Vasari XI, p. 326, v. di Batt. Franco; vgl. XII, p. 118, v. di Tadd. Zucchero; — Benv. Cellini vita II, c. 8. — Quatremère, vita di Raffaelle, ed. Longhena, p. 290, Nota. Zwar gab es schon 1526 Liebhaber, welche Porzellane für 600 Ducati zu verlieren hatten, wie z. B. Giberti, Sekretär Clemens VII, bei Anlass der ersten (colonnesischen) Erstürmung Roms. [2] — Gleichwohl wird angenommen, dass wenigstens die Majolikenwerkstätten von Pesaro und Castel Durante erst um 1530 den Höhepunkt erreicht hätten, oder um 1540 als der Herzog Guidobaldo II. von Urbino den Battista Franco (§. 178) als Vorzeichner anstellte; ausserdem hatte der Herzog eine Menge Skizzen von Rafael, Giulio Romano und ihren Schülern zu Vorlagen erworben. Etwas später gab Taddeo Zucchero die Zeichnungen

---

[1] Benv. Cellini, trattato I, c. 6. — [2] Lettere di principi I, 106; Negri a Micheli.

zu einem ganzen Service, welches in Castel Durante für Philipp II. gebrannt wurde.

An den Geschirren von Faenza war das gemalte Figürliche gemässigt und nahm entweder nur die Mitte oder den Rand ein (wenn wir Vasari richtig verstehen). Die wenigen Töne, meist nur blau, violett, grün, gelb, weiss und schwarz, genügten nicht sowohl um Compositionen glücklich wiederzugeben, als vielmehr um alle Formen und Profile des Gefässes sowohl als die dazwischen liegenden Flächen schön und characteristisch zu schmücken. Bisweilen sind Thiere, Laubwerk u. a. Zierrathen zugleich reliefirt und bemalt.

Das Beste sind grosse flache Schüsseln, Confectteller, Salzbüchschen, Schreibzeuge u. dgl.; zumal solche ohne gemalte Figuren, mit zierlichen und sparsamen Arabesken, wonach selbige etwa der Fabrik von Faenza angehören möchten. Schon die Grundform des Gefässes oder Geräthes ist in der Regel vortrefflich und eigens für den Zweck gedacht, nicht Reminiscenz. Bereits zu Vasari's Zeit hatte sich übrigens dieser Kunstzweig über ganz Italien verbreitet.

Von den Nachahmungen griechischer Vasen (in roth und schwarz), welche Vasari's Grossvater Giorgio im XV. Jahrhundert zu Arezzo versucht hatte, ist nichts auf unsere Zeit gekommen. [1] — Auch von der Fabrik in Modena, deren Thongeschirr im XV. Jahrhundert Codrus Urceus in einem Gedichte feierte (dessen opera, p. 384, ad Lucam Ripam), ist nicht weiter bekannt; er selber besass eine ausserordentlich schöne Thonlampe.

Für Glassachen aller Art waren längst die Fabriken von Murano bei Venedig berühmt, welche nicht nur alle Farben besassen und alle Edelsteine nachahmten, sondern auch jedenfalls schon im XV. Jahrhundert Millefiori verfertigten. [2]

---

[1] Vasari IV, p. 70, v. di Lazzaro Vasari. — [2] Sabellicus, de situ ven. urbis, L. III. fol. 92: »brevi pila includere omnia florum genera.«

IX. Kapitel.

Decorationen des Augenblickes.

---

§. 187.

Feste und Festkünstler.

Decorationen des Augenblickes, bei kirchlichen und weltlichen Festen und Ceremonien, hatten im XV. Jahrhundert den Character heiterer Pracht, wobei das reiche Formenspiel der damaligen baulichen Decoration sich mit den buntesten Zuthaten aller Art vertrug.

Ueber die Feste im Allgemeinen vgl. Cultur der Renaissance, S. 401 ff. Die wichtigsten Schilderungen: Pii II, Comment. L. VIII, p. 382, ss., seine Feier des Fronleichnamsfestes in Viterbo 1462; — Corio, Storia di Milano, fol. 417, ss., der Empfang der Lionora von Aragon bei Cardinal Pietro Riario in Rom 1473, (vgl. §. 182). — Ibid. fol. 451, ss., Krönung und Possesso (d. h. Zug vom Vatican nach dem Lateran) Alexanders VI. 1492. — Phil. Beroaldi Orationes fol. 27, nuptiae Bentivolorum, d. h. die Hochzeit des Annibale Bentivoglio mit Lucrezia von Este (um 1490?).

Die Kunst der Festdecoration ging wie das Meiste der neuen Culturepoche hauptsächlich von Florenz aus; schon im XIV. Jahrh. reisten florentinische Festaiuoli in Italien herum, [1] welche damals und auch in spätern Zeiten gewiss nicht bloss die Aufführung, sondern auch die dazu gehörigen Decorationen angaben, in welchen ja, soweit sie Baulichkeiten vorstellten, die florentinische Kunst ohnehin dem übrigen Italien voraus war. — Ausser Florenz muss namentlich Pistoja hierin etwas bedeutet haben, da für jenes Fronleichnamsfest zu Viterbo der Cardinal Niccolò Fortiguerra, der von Pistoja gebürtig war, für seinen (sehr prächtigen) Antheil an der Ausstattung »ludorum artifices« von dort kommen liess.

Ausser den grossen Festen bot das kirchliche sowohl als das bürgerliche Leben beständige Anlässe für Decorationen dar; — Apparati bei Hochzeiten und Beerdigungen, für welche um 1500 in Florenz Andrea Feltrini einen besondern Namen hatte; (Vasari IX, p. 112, s., v. di Morto da Feltro); — Fahnen aller Art, wovon unten; — Katafalke (cataletti) für Confraternitäten, deren es sehr schöne von grossen Meistern gab, z. B. von Becca-

---

[1] Gio. Villani VIII, p. 70.

fumi und Soddoma,[1] wie denn auch Baldassar Peruzzi einen solchen und ausserdem eine »bewunderswürdige« Todtenbahre angab;[2] (Die Bahre an Marmorgräbern, herrliches Vorbild hiefür, §. 140). — Sogar bei Verbrennung von Luxussachen verlangte die andächtige Stimmung, dass dieselbe auf einem talamo, d. h. einem irgendwie stylisirten Scheiterhaufen gruppirt wurden, (Infessura, bei Eccard scriptores II, Col. 1874, vgl. Cultur der Renaisance S. 481).

§. 188.
Festdecoration der Frührenaissance.

Characteristisch für die Frührenaissance ist die überreiche Verwendung des Grüns, zumal in Gestalt von Guirlanden; die freie phantastische Umgestaltung des Triumphbogens zu einem farbenreichen Prachtbau; die an Bändern hängenden Tafeln; die Anwendung lebendiger, mit reichen Gewändern und Attributen ausgestatteter Personen als Statuen. Das Schattentuch, oft über lange Strassen und weite Plätze sich ausbreitend, war wo möglich zu glänzenden Dessins geordnet.

Dass jedes einzelne Haus die aus den Fenstern zu hängenden Teppiche vorräthig besass und, zumal in einer Hallenstadt wie Bologna, den wundervollen Contrast von Guirlanden und Bogen benützte, versteht sich von selbst; flüchtige Vergoldung einzelner Bautheile kam wenigstens vor, §. 42. Die Guirlanden bisweilen von eigenthümlich massiger pomphafter Bildung. Dann die noch heute üblichen Dessins von Wappen, Namenszügen etc. aus lauter Grün und Blumen an Wänden und auf dem Fussboden. So war Ferrara beim Einzug Pius II. 1459 »semenato d'herbe«[3] gewiss sehr kunstreich, — »e piantati Mai (Maggi, Maibäume oder Maste) per tutto«, ohne Zweifel um die vorher erwähnten Guirlanden und das wollene Schattentuch zu tragen.

Ganz besonders rühmt Pius II. die Wirkung des von der Sonne durchglühten dunkeln Tuches bei Anlass des Prachtzeltes, von welchem sein Fronleichnamszug in Viterbo ausging; unterwegs gab es Decktuch mit dem Dessin einer rothen Wolke, dann himmelblaues mit goldenen Sternen, dann blau und weisses, braunrothes von englischer Wolle etc. Ein Fest wie dieses, wo nicht nur die pomphaftesten Altäre, sondern ganze Bühnen mit unbelebten Gruppen und mit lebenden, redenden, singenden Decorationsfiguren vorkamen, wo Brunnen mit Wein sprangen, wo 18 grüne Bogenpfeiler, jeder einen singenden Engelknaben trugen, wo die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt der Maria

[1] Milanesi III, p. 166, 167, 185. — [2] Vasari VIII, p. 225 und Nota, v. di Peruzzi. — [3] Diario Ferrar. ap. Murat. XXIV, Col. 204.

vollständig dramatisch dargestellt wurden, war natürlich eine seltene Ausnahme.

Die bauliche Hauptform zur Verherrlichung aller Ein- und Aufzüge war natürlich jetzt der römische Triumphbogen, allein, auch wenn es ausdrücklich heisst, al rito romano etc. (z. B. bei Corio fol. 490, z. J. 1497), keineswegs in strenger, sondern nur in flüchtiger Nachahmung. So war beim Possesso Papst Alexanders 1492 der grösste Bogen angeblich dem »Octaviansbogen beim Colosseum« nachgeahmt, aber mit einem ganz freien prächtigen Gesimse von Füllhörnern und Guirlanden, mit goldfarbigen Reliefs (?) und der buntesten Bemalung geschmückt, und im Bogen hing eine Inschrifttafel. Ein zweiter Triumphbogen hatte innen eine vergoldete Cassettirung mit einem mittlern Zierrath in Muschelform; in zwölf Nischen standen lebendige singende Mädchen, welche Oriens, Occidens, Liberalitas, Roma, Justitia, Pudicitia, Florentia, Caritas, Aeternitas, Victoria, Europa und Religio vorstellten. Einfachere Bogen mit Trophäen, Meerwundern u. s. w. hatten meist blau mit Gold. Ein blaues Schattentuch mit goldgelber, reichumschnörkelter Inschrift wurde besonders gerühmt. — Bei einem Einzug Julius II. wurde sogar ein echter antiker Triumphbogen, der des Domitian auf dem Marsfelde, mit Statuen und Malereien verziert. [1] — Bei einem Feste des Lodovico Moro scheint das Modell Lionardo's zur Reiterstatue des Francesco Sforza unter einem Triumphbogen gestanden zu haben.

Im ganzen Abendland, besonders aber in Italien, wurden im XV. Jahrhundert die Teppiche für die Verherrlichung der Feste gebraucht und zwar ohne besondere Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit und den Inhalt ihrer Darstellungen.

Für jenes Fronleichnamsfest hatten die Cardinäle ihr ganzes, zum Theil berühmtes Teppichzeug nach Viterbo kommen lassen. Für den Empfang der Lionora beim Cardinal Riario mussten offenbar die Sacristeien das Allerwerthvollste hergeben, z. B. den Teppich Nicolaus V. mit den Geschichten der Weltschöpfung »il più bello che sia tra' Cristiani«; sodann noch einen andern besonders herrlichen mit der Himmelfahrt. (Unter andern Thorheiten kam auch ein ganz vergoldetes lebendiges Kind vor, welches auf einer Säule stand und aus einem Brunnen Wasser nach allen Seiten spritzte.) — An Kirchenfesten wird noch heute, wo Teppiche religiösen Inhaltes nicht ausreichen, mit mythologischen und selbst mit Jagdscenen nachgeholfen. Im Ganzen sind Teppiche und Guirlanden noch das Bestimmende.

---

[1] Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. II, fol. 78.

§. 189.

Feste des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird zunächst ein ausserordentliches Steigen des Aufwandes in der Festdecoration bemerkt. Es ist die Zeit, da Baumeister, Bildhauer und Maler sich bei dieser Beschäftigung auf die Effecte im Grossen einübten und Proben für die monumentale Kunst machten (§. 60), freilich sich aber auch an alles Flüchtige und Grelle gewöhnten.

Der Possesso Leo's X. in Rom 1513, (Relation des Giacomo Penni, bei Roscoe, Leone X., ed. Bossi V, p. 205, ss.) — Hauptthema der Allegorien musste, da man den neuen Papst kannte, das zu erwartende Mäcenat sein; an dem Triumphbogen des Agostino Chigi hiess es mit Bezug auf das sittenlose Pontificat Alexanders VI. und das kriegerische Julius II.:

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
Olim habuit, sua nunc tempora Pallas habet.

Leo's X. Einzug in Florenz, 30. Nov. 1515; zwei Relationen bei Roscoe, l. c. VI, p. 280, ss.; — ferner Vasari VIII, p. 266, s. v. di A. del Sarto; IX, p. 219, v. di Granacci; X, p. 299, v. di Bandinelli; XI, p. 38, v. di Pontormo. — Carl's V. Empfang nach dem ersten africanischen Feldzuge 1536 in Rom, Vasari VIII, p. 185, v. di Montelupo; X, p. 14, v. di Ant. Sangallo; XI, p. 317, v. di Batt. Franco; — in Siena, ib. X, p. 185, s. v. di Beccafumi; Gaye, carteggio II, p. 245; Milanesi III, p. 167, 185; — in Florenz, Lettere pittoriche III, 12; Vasari X, p. 253, v. di Tribolo; XII, p. 27, v. di Montorsoli, (vgl. auch p. 26); — in Bologna ib. I, p. 4, in Vasari's eigenem Leben. — Die Hochzeit Cosimo's I. 1539; Vasari X, p. 269, v. di Tribolo; XI, p. 321, v. di Batt. Franco.

Die Hauptbestandtheile der frühern Decoration, das Grün, die Teppiche und die lebenden Statuen nehmen bald völlig ihren Abschied. Das Classisch-Architektonische bekommt das Uebergewicht über das Freiphantastische.

Das zwar späte aber für das ganze XVI. Jahrhundert bezeichnende Gutachten Borghini's 1565, Lettere pittoriche I, p. 56: »das einzig Wahre ist Holz und gemalte Leinwand in Gestalt von Bogen, Façaden und anderen Baulichkeiten; das Grün und die Teppiche mögen allenfalls passen bei scherzhaften Anlässen oder auch an Kirchenfesten; die lebenden als Tugenden u. s. w. costümirten Figuren sind eine magra invenzione; das Wünschbarste wäre freilich, etwas Dauerndes aus Stein bauen zu können,« — d. h. die überhand nehmende Grandezza kann den fröhlichen Kirmessstyl nicht mehr vertragen.

§. 190.

Der Triumphbogen.

Die Triumphbogen, jetzt fast nur in Steinfarbe, schliessen sich, wenn nicht bestimmten römischen Mustern, doch genau der antiken Bildung der Einzelformen an. Eine baldige Consequenz hievon ist die Steinfarbe auch an den Statuen und das Chiaroscuro an den Malereien, welche jetzt durchaus das Relief nachahmen.

Die vorgesetzten Säulen mit Statuen darüber, schon beim Possesso Alexander's VI. erwähnt, werden jetzt zur Regel. Versilberte Säulen mit vergoldeten Capitälen kommen wohl noch vor, doch herrscht schon die Steinfarbe. Bei Leo's X. Possesso, wo sich der frühere und der spätere Styl mischten, kamen noch an einzelnen Bogen lebende Figuren vor, z. B. sogar mitten im cassettirten Gewölbe eines Bogens, in einer sich plötzlich öffnenden Kugel ein Kind, welches zwei Distichen hersagte; sonst sind alle Statuen von Stucco, ja an einem Bogen hatte man echtantike Statuen und Büsten angebracht.

Die Bogen bei Leo's Empfang in Florenz hatten ohne Zweifel sämmtlich streng architektonische Formen; auf dem Signorenplatz war ein vierseitiger, vielleicht nach dem Motiv des Janusbogens, wie denn an Verschiedenheit der Combinationen gewiss das Möglichste versucht war. Einer schien wie aus lauter Porphyr.

Die Bogen bei spätern Anlässen (ein sehr prächtiger bei einem florentinischen Fest 1525, Vasari XI, p. 216, v. di Aristotile) sind bisweilen so »herrlich und proportionirt« d. h. in Vasari's Sinn so sehr der strengen Architektur genähert, dass man nur ihre Ausführung in Marmor wünschte, um sie unter die Wunder der Welt zählen zu können. (Cagnola's Simplonbogen in Mailand ist bekanntlich das marmorne Nachbild eines Festbogens, welcher das grösste Wohlgefallen erregt hatte). Auch Serlio's Vorschrift und Vorbild (L. IV, p. 180) ist streng classisch.

Das tiefste Missverständniss der Aufgabe, d. h. die weiteste Abwendung von Heiterkeit und Freiheit zeigte sich 1556 in Venedig bei Anlass der Einführung einer Dogaressa an einem Triumphbogen der Metzgergilde, dessen Säulen und Pilaster lauter Rustica hatten.[1] Rubens hat später diess Motiv aufgegriffen für seine Decorationen in Antwerpen beim Empfang des Cardinal Infanten, allein er half sich mit einer glücklichen barocken Freiheit durch.

Dass fast alle Malereien der Bogen jetzt nur noch Reliefs nachahmten, d. h. in Chiaroscuro ausgeführt waren, machte sich

[1] Sansovino, Venezia, fol. 154.

dann in der ganzen Festdecoration überhaupt geltend, auch wo farbige Darstellungen passend gewesen wären; z. B. Vasari XII, p. 116, v. di Tadd. Zucchero. Die Gewöhnung vom Façadenmalen her mag mitgewirkt haben.

Ausser den Bogen gab es zahlreiche andere Scheinarchitekturen, Prachtfaçaden, Decorationen unvollendeter Kirchenbauten, endlich freistehende Zierbauten.

Die Exhibition einer grossen Menge antiker Statuen am Hause des Evangelista Rossi beim Possesso Leo's muss man sich wohl an einer grossen decorirten Nischenwand denken. Als ein Wunder von Schönheit galt dann bei Leo's Einzug in Florenz die Scheinfaçade des Domes, mit scheinbar verwittertem Tone, von Jacopo Sansovino und A. del Sarto. Ausserdem hatte man damals einige römische Denkmäler in Florenz nachgeahmt, die Trajanssäule, einen Obelisken, die Meta sudans etc., — eine täuschende Scheinthür an der Badia, weil die wahre nicht genau auf der Axe der Strasse lag, — ein Rundtempel mit halbrunder Eingangshalle u. s. w. — Candelaber, scheinbar von Marmor, wahrscheinlich colossal, kommen wenigstens bei Leo's Possesso vor, vielleicht zum erstenmal.

§. 191.

Die Festsculptur.

Auch die Sculptur warf sich jetzt mit der vollen Entschlossenheit ihres Modellirens auf die Decoration von Festen und rief öfter in weit wirkenden Colossen diejenigen Ideen in's Leben, deren Ausführung in dauerndem Stoffe ihr nie oder nur selten vergönnt war.

Beim Possesso Leo's handelt es sich, abgesehen von den Statuen der Triumphbogen, mehr um kleine zierliche Brunnenfiguren: eine Venus, aus deren Brüsten, ein Dornauszieher, aus dessen Wunde Wasser sprang. Dagegen empfingen den Papst seine Landsleute in Florenz 1515 mit zum Theil colossalen Sculpturen, welche mit den Decorationen abwechselten: ein Hercules Bandinelli's, 9½ Braccien hoch, aber misslungen; ein Rossbändiger in der Art der quirinalischen; ein vergoldetes Reiterbild in der Art des Marc Aurel.

Massenhaft wurde dann modellirt für den Empfang Carls V.; da musste Rafaello da Montelupo von den kaum vollendeten 14 grossen Statuen für die Engelsbrücke hinweg eilends dem Kaiser voran nach Florenz reisen, um dort binnen fünf Tagen zwei Flussgötter zu extemporiren; ausserdem prangten Montorsoli's Hilaritas und Jason, Tribolo's Friedensgöttin, Hercules und vergoldetes Reiterbild Carls, drei weitere Flussgötter der letzt genannten Sculptoren, eine Victoria von einem gewissen Cesare,

Prudentia und Justitia von Franc. Sangallo, alles colossal und mehreres »ausserordentlich gross«.

In Siena arbeitete Beccafumi aus Papiermasse über einem eisernen Gerippe das höchst colossale Reiterbild des Kaisers in antikem Costüm, über drei Gestalten von besiegten Provinzen dahinsprengend, allerdings nicht das erste sprengende Pferd der modernen Kunst. (Nach andern statt der Provinzen drei Flussgötter, aus deren Urnen Wasser strömte.) — Auch Soddoma muss damals an einem Pferd gearbeitet haben. Die Reiterstatue, und zwar sprengend, kam später auch bei Cosimo's I. Hochzeit vor, wo dessen Vater Giovanni dalle Bande nere durch Tribolo auf diese Weise, und zwar riesengross, dargestellt wurde.

Man überbot sich dann im Colossalen; beim ersten Einzug Alfonso's II. von Ferrara in Reggio 1558 stand auf der Piazza 46 Palmen hoch der Gründer der Stadt, M. Lepidus, aus Stucco verfertigt von Clementi; (Lettere pittoriche I, Append. 39) späterer Colosse, z. B. in Vasari's Beschreibung der Hochzeit des Prinzen Francesco Medici 1565 nicht zu gedenken.

Zu all diesem gehörte eine Behendigkeit wie die des Montorsoli, der binnen 24 Stunden eine Fides und eine Caritas in Lebensgrösse modellirte, als Schmuck eines improvisirten Brunnens, welcher während des Generalcapitels des Servitenordens floss. [1] Die Künstler kamen bei solchen pressanten Arbeiten in eine Art Taumel hinein und wenn dann mit gutem Wein nachgeholfen wurde, meldeten sich Ideen, die wenigtens während des Festjubels als das Brillanteste von der Welt galten. [2] Und wenn Einer todmüde auf ein Bündel Laub sank, konnte es ihm begegnen, auf die schmeichelhafteste Weise geweckt zu werden, wie z. B. dem Vasari selbst. [3] Beim Volk gelangte man durch solche Arbeiten des Augenblicks zu einem ungemeinen Ruhm. [4]

§. 192.

Der Theaterbau.

Dramatische Aufführungen, lange nur bei festlichen Anlässen üblich, fanden in Höfen und Sälen der Grossen und Prälaten, auch wohl auf öffentlichen Plätzen statt. Erst spät beginnen stehende Theater, und diese bringen es dann noch lange zu keiner äussern Kunstform. (Ueber das Theaterwesen vgl. Cultur der Renaissance S. 250, 277, 314, 401.)

Die Tragödie blieb eine Sache des höhern momentanen Luxus; die ersten Theater, welche wenigstens eine beträchtlichere Zeit hindurch als solche eingerichtet blieben, dienten nur für

---

[1] Vasari XII, p. 26, v. di Montorsoli. — [2] Vasari XI, p. 319, v. di Batt. Franco. — [3] Lettere pittoriche III, 12. — [4] Armenini, p. 71.

Komödien; Vasari XI, p. 212, v. di Aristotile (in einem Saal des Cardinals Farnese in Rom); — XI, p. 328, v. di Batt. Franco (in einem Gebäude an der via Giulia). Schon früher, im Jahre 1515, muss das Lokal des Giuliano Medici, Bruders Leo's X., wenigstens einige Zeit in voller Ausstattung dagestanden haben, da dessen Neffe Lorenzo in dessen Abwesenheit dort ein Stück des Plautus aufführen liess. [1] Palladio errichtete in Venedig bereits ein halbrundes Theater, welches nach aussen die antiken Formen, »nach Art des Colosseums«, allerdings nur in Holz scheint gehabt zu haben; dasselbe wurde gebaut für eine einzige Tragödie während eines Carnevals. [2] Dagegen ist Palladio's erhaltenes teatro olimpico zu Vicenza aussen ganz formlos. Während letzteres notorisch für Komödien sowohl als für Tragödien diente, waren die zwei »sehr schönen, mit grösstem Aufwand erbauten« stabilen Theater in Venedig, das ovale und das runde, welche Sansovino, Venezia fol. 75 anführt (um 1580) nur für Aufführungen von Komödien im Carneval bestimmt. Sie fassten eine grosse Menschenmenge.

§. 193.

Die Scena.

Wenn früher auch die Mysterien nur eine allgemeine decorative Ausstattung gehabt hatten, so begann mit dem XVI. Jahrhundert eine bestimmte Bezeichnung der Oertlichkeiten, theils mehr in idealisirendem Sinn, theils mehr wirklichkeitsgemäss.

Die Anordnung der Sitzreihen mag Anfangs dem jedesmaligen Zufall überlassen gewesen sein. Mit der Zeit jedoch ermittelte man sowohl ihre richtige Lage zur Bühne als auch ihre möglichst zweckmässige Einrichtung zum Sehen und Hören. Welches dabei das spezielle Verdienst des Lionardo gewesen, der bei Giovio »deliciarum theatralum mirificus inventor« heisst, ist nicht mehr auszumitteln. Theoretische und practische Darstellung der ganzen Theatereinrichtung um 1540 bei Serlio im II. Buche fol. 47, ss. — Ein erster Versuch, nebst der Scena auch den Raum der Zuschauer würdig zu gestalten, Vasari XI, p. 9, s. v. di Gherardi; — vgl. XIII, p. 96, v. di Jac. Sansovino.

Die Scena selbst muss zunächst häufig einen symmetrischen idealen Bau dargestellt haben, mit Ausgängen in der Mitte und zu den Seiten, und mit einer Menge von Bildern, welche zusammen einen obern Fries ausmachen mochten; der ganze Raum sich stark perspectivisch verengend; die Gesimse, Capitäle u. s. w. geschnitzt vortretend. So die Scenen halbgeistlicher Aufführungen,

---

[1] Lettere di principi I, 13. — [2] Vasari XII, p. 127, v. di Taddeo Zucchero.

Vasari XI, p. 205, v. di Aristotile, »voller Säulenhallen, Nischen, Tabernakel und Statuen, wie man es früher bei solchen Aufführungen nicht gesehen.« (Um 1532.) So der »königliche Saal mit zwei Nebengemächern, aus welchen die Recitanten hervortreten, in der ersten bei Vasari X, p. 82, im Commentar zu v. di Ant. Sangallo erwähnten Scenenskizze. Auch die Aufführung des »Königs Hyrcanus von Jerusalem« in dem oben erwähnten Halbrund Palladio's wird eine solche Scena gehabt haben. In ihren einfachsten Elementen ist diese Art von Scenen öfter in florentinischen Breitbildern um 1500 dargestellt; in ihrer reichsten Aussbildung finden wir sie in Palladio's Theatro olimpico zu Vicenza (1584).

Die andere Art von Scenen, diejenige, auf welche sich Serlio bezieht, enthielt verschiedene coulissenartig vortretende Gebäude »die kleinern vorn, die grössern weiter hinten«, so dass man etwa durch die Hallen des einen das andere sah; nebst einem Schlussbau; ebenfalls stark ansteigend und sich verjüngend. Für Komödien wählte man grössere und kleinere Häuser (Wirthshaus, Bordell etc.) mit obern Gängen, Erkern oder Fenstern; für Tragödien fürstliche Prachthallen mit Statuen, ja mit einem Triumphbogen in der Mitte u. s. w.; ja Serlio gibt auch noch für ein vermeintlich »satyrisches« Drama eine ländliche Decoration mit Bäumen und Hütten.

Eine Komödienscena dieser mehr wirklichkeitsgemässen Art war 1515 die von Baldassar Peruzzi angegebene, als die Stadt Rom die Erhebung des Giuliano Medici, Bruders Leo's X., zum Feldherrn der Kirche feierte; man bewunderte daran die reiche und bunte Erfindung der Häuser, Hallen, Fenster etc. [1] Auch die Decoration für Bibiena's Komödie Calandra, welche vor Leo X. aufgeführt wurde, war voll von täuschend gegebenen Einzelgebäuden. [2] Wenn eine noch vorhandene Zeichnung P's. diese Scene vorstellt, so enthielt der Hintergrund eine Anzahl von Gebäuden des alten Roms. (Serlio Ende des IV. Buches rühmt, dass P's. Scenen bei aller Schönheit weniger gekostet hätten, als alles Aehnliche vor ihm und nach ihm.)

Aehnliche Scenen wird man, wo nichts Besonderes bemerkt wird, bei Komödien in der Regel und auch wohl bei Tragödien vorauszusetzen haben. So Vasari VI, p. 135, v. di Indaco; — IX, p. 101, v. di Francia Bigio; ib. p. 219, v. di Granacci; — X, p. 82, die zweite im Commentar zu v. di Ant. Sangallo erwähnte Scenenskizze, wo den einzelnen Häusern die Namen beigeschrieben sind; — ib. p. 204, s. v. di Lappoli; XI, p. 87, s. 99, v. di Genga; — ib. p. 203 bis 212, v. di Aristotile, abgesehen von den oben erwähnten Ausnahmen, — ib. p. 293,

[1] Vasari VIII, p. 224, v. di Peruzzi. — [2] Ib. p. 227, s., vgl. 237, Nota.

v. di Ridolfo Ghirlandajo; — ib. p. 328, v. di Batt. Franco (obwohl man hier auch der gemalten Historien und Statuen wegen an eine ideale Architektur denken könnte); — XII, p. 56, 66, v. di Salviati.

Dass Ansichten wirklicher Gebäude, ja ganzer Städte vorkamen, erhellt aus den Stellen über Peruzzi; in einer Decoration des Aristotile war Pisa ganz kenntlich dargestellt. Dass man aber solche Aussagen nicht allzu buchstäblich nehmen dürfe, lehrt der Prolog von Ariosto's Negromante: Die Stadt stelle Cremona dar.

> So che alcuni diranno ch'ella è simile
> E forse ancora ch'ella è la medesima
> Che fu detta Ferrara, recitandosi
> La Lena

(eine andere Komödie des Dichters), aber es sei eben Carneval, wo auch Cremona in der Maske auftreten dürfe, die einst Ferrara trug.

§. 194.

Künstlerische Absicht der Scena.

Das Höchste, was die Scenenkünstler erstrebten, war indess noch nirgends die Täuschung in unserm heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes, hinreissend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen.

Serlio's u. A. Angaben, wie man den Mond steigen lasse, Blitz und Donner hervorbringe, beliebige Gegenstände brennen lasse. Flugmaschinen in Bewegung setze u. s. w.; die Sonne wurde durch eine von hinten beleuchtete Krystallkugel dargestellt (und zwar beweglich) u. s. w.

Ganz kindlich und auch unserm Begriff von Illusion geradezu entgegengesetzt erscheinen jene sog. Edelsteine, womit die Friese der Gebäude auf der Scena geschmückt waren; es waren facettirt gegossene Gefässe entweder mit gefärbten Flüssigkeiten oder aus farbigem Glase, von hinten beleuchtet; an den perspectivisch verkürzten Flächen der Gebäude, heisst es, müsse man sie natürlich ebenfalls verkürzt darstellen, auch sie wohl befestigen, damit sie nicht von der Erschütterung der Ballette herunterfielen. Auch die Fenster, mit farbigem Glas, Papier oder Tuch geschlossen, wurden beleuchtet, wie etwa jetzt auf Kindertheatern.

Eine ländliche Scena, eingerichtet von Genga für den Herzog von Urbino, hatte lauter Baumlaub u. a. Grün und Blumen von Seide, an den Gestaden des Wassers wimmelte es von echten Seemuscheln, Korallen, wozu die Prachtcostüme der Hirten und Nymphen, die goldenen Fischernetze und die aus

verkappten Menschen componirten Meerwunder trefflich zu passen schienen.

Sehr richtig verlangt Serlio für die Bühne reines Oberlicht durch Kronleuchter, statt des abgeschmackten Rampenlichtes der modernen Theater. Vor bloss gemalten Personen warnt er, gibt aber doch Intermezzi von ausgeschnittenen Cartonfiguren zu, deren unterer Rand in einem Falz des Bühnenbodens laufen müsse.

§. 195.
Feuerwerk und Tischaufsätze.

Auch das Kunstfeuerwerk war in Italien gegen Ende des XV. Jahrhunderts so ausgebildet, dass es den Festlichkeiten einen höhern Character verleihen konnte.

(Auch wohl in Spanien, vgl. das Feuerwerk in Barcelona 1501, bei Hubert. Leodius, de vita Friderici II. Palatini, L. II.)

Auch hier sind Florentiner unentbehrlich. Phil. Beroaldus l. c. (§. 187): am letzten Abend des Festes gab es auf dem Platz vor dem Palast ein neues und ungewohntes Schauspiel, bei den Leuten Girondola, d. h. Flammenkreis geheissen, von einem florentinischen Machinator. (Es scheint misslungen zu sein, aber trotz Schreckens und verbrannter Kleider gefiel es um der Neuheit willen.)

Das theoretische Werk des Vannuccio Biringucci von Siena, Pirotechnia (erste Ausgabe, Venedig 1540) steht uns nicht zu Gebote. Ueber den Autor vgl. Milanesi III, p. 124.

In Florenz knüpfte sich eine wahrscheinlich schon alte Ausübung an das Johannisfest. Die Hauptschilderung der Girandola in den ersten Jahrzehenten des XVI. Jahrhunderts, ziemlich dunkel, bei Vasari X, p. 274, v. di Tribolo, welcher letztere auf Befehl Cosimo's I. (vgl. §. 56) dem Feuerwerk die phantastischen Elemente benahm und einen classischen achteckigen Tempel an deren Stelle leuchten liess. — Vgl. XI, p. 288, v. di Rid. Ghirlandajo, dessen Gehülfe Nunziata in diesem Fache sehr gerühmt wird.

Nach dem Feuerwerk sind wir auch dem Zuckerwerk und den Tafelaufsätzen eine Notiz schuldig, insofern diese Dinge bisweilen mit grossen decorativen und plastischen Ansprüchen auftraten.

Ja bisweilen alle Speisen überhaupt in Phantasieform. Ein colossales Beispiel Corio, Stor. di Milano, fol. 239, s. bei Anlass der Hochzeit einer Visconti mit einem englischen Prinzen 1368. Beim Empfang der Lionora durch Cardinal Pietro Riario (§. 187),[1] vergoldete Speisen, travestirte Gerichte, z. B. ein Kalbskopf als

[1] Corio, fol. 417, ss.

Einhorn, dann allmälig lebensgrosse mythologische Figuren und Gruppen, Castelle. alles essbar oder mit Delicatessen angefüllt, Schiffe, Wagen mit Thieren, ja ein Berg aus welchem ein lebendiger Mensch heraustieg, um Verse zu recitiren. — Mässiger ging es dann am Hofe von Ferrara bei den Festen zu Ehren derselben Prinzessin zu. [1] Die in allen möglichen Formen modellirten Zuckersachen wurden dann dem Volk zum Raub überlassen.

Beroaldus a. a. O. (§. 187) lässt eine schon etwas veredelte Stufe dieses Vergnügens erkennen: bei der von ihm geschilderten Hochzeit kam zwar am Hauptgastmahl noch manche Spielerei vor, z. B. die Thiere noch scheinbar lebendig, Rehe, die noch hüpften, Stachelschweine, die noch ihre Stacheln aufrichteten etc. Die eigentliche Kunst zeigte sich aber zwei Tage später bei einem Dejeuner im engern Kreise, und zwar mit den niedlichsten Figuren und Gruppen, wahrscheinlich aus Dragant, welche dann den einzelnen Gästen als Geschenk mitgegeben wurden.

Als Schlussvignette dieses Abschnittes möge die Erwähnung einer gewiss geschmackvoll angeordneten Trophäe aus lauter Wildpret dienen, womit ein Abt von Farfa 1476 den nach Rom reisenden König Ferrante von Neapel empfing. [2]

---

[1] Diario ferrar., bei Murat. XXIV, Col. 249. — [2] Jovian. Pontan. de conviventia.

